ARTE CRISTIANA



ARTE CRISTIANA

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETÀ AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA

Anno XLIII — SETTEMBRE-OTTOBRE 1955 — N. 9-10 (439)

SOMMARIO

ABBONAMENTO L. 2400 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 250

Conto Corrente Postale N. 3/1137

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (648)

SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19

Telefono: Direz. e Amministr. 450.378 - Redazione 450-665

Supplemento bimestrale di "ARTE CRISTIANA„ è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA„

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III

Iscrizione al N. 485 del Registro della Cancelleria del Tribunale a' sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1948 N. 47

Nihil obstat quominus imprimatur: Mons. PRANDONI - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolani:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen.

Dirett. proprietario Don GIACOMO BETTOLI - Milano - 31 Ottobre 1955 - Off. Graf. «Esperia» Milano - Via Messina 28A

CONGRESSI 1955

Quest'anno è stato particolarmente fecondo di incontri nazionali ed internazionali. A parte le due annuali settimane liturgiche svoltesi, come fu annunciato, l'una, di studio, a Oropa, l'altra a Bologna, per le quali rimandiamo, per ragioni di spazio, alla Rivista Liturgica di Finalpia che ne porterà i resoconti, abbiamo seguito con particolare interesse il Secondo Congresso Internazionale degli Artisti Cattolici *organizzato a Lucerna dal Segretariato di Pax Romana, e il primo* Congresso Nazionale di Architettura Sacra Italiana *svoltosi a Bologna in concomitanza alla quarta settimana liturgica pastorale. Di un certo interesse per i riferimenti al settore delle arti plastiche è pure stato l'annunciato* Congresso Organistico *di Mondovì.*

Il presente fascicolo di Arte Cristiana è dunque dedicato a queste manifestazioni, ma in modo assai diverso. Del Congresso di Lucerna diamo un resoconto il più completo possibile, dal momento che la stampa italiana se n'è occupata per ora scarsamente e con qualche imprecisione, e perchè crediamo che i nostri lettori non avranno altrimenti occasione di leggerne. Del congresso di Bologna avevamo annunciato che un fascicolo speciale di Arte Cristiana avrebbe pubblicato integralmente gli atti, secondo una prima deliberazione del comitato promotore; diversamente, dato il notevole interesse suscitato dalla iniziativa, e l'utilità di un volume vero e proprio che costituisse come la prima monografia sull'argomento Chiesa, anche allo scopo di coprire le ingenti spese di organizzazione sia del congresso che delle mostre, si è preferito pensare ad una apposita pubblicazione che uscirà, si pensa, prossimamente a cura dello ufficio tecnico diocesano di Bologna. Pertanto la nostra Redazione, sentendosi esonerata dal fare una dettagliata e completa relazione, ha preferito anticipare solo qualcosa delle relazioni lette al congresso, fermando piuttosto la sua attenzione su alcuni aspetti dei problemi trattati, i quali saranno, anche più avanti, occasione di altri interessanti studi.

Il lettore interessato ai problemi di architettura sacra non mancherà certamente di procurarsi il volume: « Dieci anni di architettura sacra in Italia » *per il cui acquisto l'Amministrazione della Rivista ha già assicurato speciali facilitazioni ai suoi abbonati.*

Del Congresso organistico di Mondovì, abbiamo il piacere di pubblicare i voti che da esso furono presentati al congresso di architettura di Bologna, e che riguardano problemi di acustica architettonica collegati a problemi tecnici di organo.

Secondo Congresso Internazionale degli Artisti Cattolici di Pax Romana

Messaggio del Santo Padre al Signor Presidente

Vaticano 3 ottobre 1955

Signor Presidente,

Sua Santita' ha appreso con soddisfazione che gli artisti cattolici riuniti sotto l'egida di « Pax Romana » si preparano a tenere prossimamente a Lucerna il loro secondo congresso internazionale sul tema: « L'Artista Cristiano ».

In occasione della vostra prima assemblea tenuta a Roma cinque anni fa, il Santo Padre si degno', come ricorderete, di ricevere in udienza i congressisti e di rivolgere loro un discorso. Ora e' felice di cogliere la presente occasione per farvi pervenire, a mio mezzo, un messaggio portatore dei suoi incoraggiamenti e della Sua Benedizione.

La missione dell'artista cristiano nel mondo moderno gli pare infatti assai importante e carica di gravi responsabilita'. Come si compiaceva ricordarlo, ancor recentemente inaugurando l'Esposizione « Fra Angelico » al Vaticano, l'arte « come linguaggio estetico dello spirito umano, ... e' gia' per se stessa sacra e religiosa nella misura in cui e' interprete di un'opera di Dio », e l'artista che per soprappiu' mette direttamente il suo talento a servizio della fede puo' persino « elevarsi, per cosi' dire, alla dignita' di ministro di Dio, di cui egli riflette le perfezioni ».

Chi non vede fin d'allora con che anima retta e pura quest'artista debba contemplare le verita' e le bellezze che si propone di esprimere, come profondamente debba essere penetrato delle ricchezze della lunga e forte tradizione dell'arte cristiana? E' solo a questa condizione che, in mezzo alle vicissitudini mutevoli di un mondo la cui faccia si rinnova incessantemente, egli sapra' trovare le forme adatte per ridire ai suoi contemporanei lo splendore delle opere divine e le speranze eterne di quanti credono in Cristo.

Al Santo Padre dunque piace pensare che gli artisti riuniti a Lucerna approfitteranno delle conferenze e delle discussioni del Congresso per approfondire il valore del messaggio che esse debbono diffondere nella comunita' umana, ed insieme la nobilta' e l'ampiezza delle responsabilita' che loro incombono per questo fatto.

E' con questi sentimenti che invocando di tutto cuore su di loro l'abbondanza dei lumi divini, Sua Santita' invia ad essi, e cosi' a voi ed ai meritevoli organizzatori del Congresso, una particolare Benedizione Apostolica.

Vogliate gradire, signor presidente, l'assicurazione della mia distinta considerazione.

A. Dell'Acqua
sost.

Sig. G. Severini
Presidente del Segretariato Internazionale degli Artisti Cattolici di « Pax Romana ».

Estratti delle Relazioni Ufficiali

L'artista cristiano nel mondo attuale. Estratto dal rapporto di Pierre Courthion (Parigi).

Per farsi un'idea giusta di quello che può essere la posizione dell'artista cristiano nel mondo attuale, è necessario gettare uno sguardo sul passato, dal punto di vista dell'arte religiosa e dell'ispirazione che la precede. Senza voler presentare un corso di storia, vorrei dimostrare che l'arte detta religiosa ha perso a poco a poco fino all'arrivo di Van Gogh la sua convinzione, la sua profondità per diventare un semplice ricordo di fatti storici paragonabili ad ogni altro fatto laico.

Fino al rinascimento si può dire che il pensiero cristiano, l'atto di fede dell'arte hanno penetrato profondamente la materia, la forma e il significato dell'opera d'arte religiosa. A questo punto invece l'universo fisico si mette al centro. *L'homo sapiens* diventa il re dell'universo, un principe della scienza, un umanista. Imitando l'antichità pagana si cerca di combinare a questo ammirabile meccanismo del pensiero la bellezza atletica dell'uomo, ripresa dai Greci. Ne risulta una magnifica fioritura di opere, l'esecuzione delle quali sorpassa la loro concezione. L'idea cristiana primitiva s'indebolisce, l'emozione spirituale fa posto ad una dimostrazione della tecnica veramente sbalorditiva, ma la fede sembra perdere sempre più la sua affermazione. Poi segue l'universalità del barocco, la ricerca della torsione, del movimento, la sete della conquista. Il romanticismo prolungherà questo stato rinnovandolo in un medio evo risuscitato in maniera un po' sdolcinata.

Da tutto ciò risulta che l'arte religiosa prende sotto il rinascimento una biforcazione che dura fino all'impressionismo. Il quietismo aveva conquistato gli altari e gli oratori. Per svegliarlo gli ci vorrà niente meno che un'esperienza drammatica la quale costerà ad un uomo il suo spirito e la sua vita: Van Gogh.

La rivoluzione di Van Gogh.

Van Gogh era in primo luogo un essere profondamente religioso, ma non nel senso tradizionale. Possedeva una vocazione di far passare prima di tutto la purezza dell'intenzione. D'educazione protestante, figlio di un pastore, volle in un primo tempo seguire i passi di suo padre, cercando di raggiungere Iddio direttamente, senza intermediari nè intercedenti. Quando si decise a dedicarsi esclusivamente alla pittura, a Parigi era il momento dell'impressionismo. Egli scopre il fatto che la pittura deve difendersi da sè stessa con i propri mezzi, per questo sceglie sempre il difficile, esigendo da se stesso uno sforzo sempre maggiore. E così che riesce ad arrivare ad un'espressione senza retorica. Seguire una tale etica, averne l'intima convinzione è capovolgere l'ordine delle cose. Van Gogh non ammette più il gioco con l'occhio dello spettatore, l'arte esteriore all'uomo.

E' il primo a pretendere che è impossibile esprimere il dolore senza averlo sofferto in sè stesso nella propria carne e nel proprio spirito. Ne segue un nuovo rapporto dell'arte con la morale.

Con Van Gogh l'arte ha ripreso il suo valore morale d'espressione, essa ha cessato di essere un gioco, una dimostrazione, una virtuosità per diventare un mezzo che permette d'esprimere tutto l'uomo, senza restrizione. Van Gogh diviene così la porta che apre all'artista il passaggio dall'antica concezione cristiana, attraverso al carattere pagano del rinascimento, alla posizione dell'artista nel mondo attuale.

Allontanatici così dalla concezione conformista dell'arte, siamo tentati di pretendere che nel futuro non ci sia arte senza convinzione profonda, senza fede, senza utilità. Non esiste un'arte di semplice distrazione. La vera arte deve essere in grado di modificarci. Non potendo essere trasmessa direttamente, senza intermediario della scrittura, dell'inscrizione in una materia, essa suggerisce il mistero dell'incarnazione. Al posto della presenza eterna e reale del Cristo c'è la presenza suggerita e ricordata dal passaggio di uno di noi. Essa ci ricorda il fatto che nell'uomo e in ogni uomo c'è qualche cosa, una piccola luce che viene da Dio e la cui eternità è, per questo, volere divino.

Al giorno d'oggi l'arte è una questione d'umanità in primo luogo. La posizione dell'artista oggigiorno non è all'altezza dei fatti scientifici. L'artista non è alla moda. Di chi è la colpa? Dell'artista. Non ha forse fatto mostra di un esibizionismo esagerato? non ha forse giocato con la sua firma, con una vanità indegna della vera arte? Fino al punto persino che il ritorno ad un anonimato scelto liberamente sarebbe la norma per riconoscere quelli che veramente si meritano la considerazione degli altri. Che cosa si oppone a questa prova dell'anonimato? Il fatto che da Rembrandt e Vermeer l'arte è diventata strettamente individualista. Per il momento bisogna rassegnarsi ad un'arte individuale anche se siamo desiderosi di un'arte collettiva. E questa non si crea con una decisione dello spirito. Deve avere un'etica, bisogna che sia portata e sopportata da un certo pubblico. Ora per quanto riguarda il pubblico, a che punto siamo? Esso ha perduto il senso del rischio. Per questo è nostro compito — in special modo quello dei critici — di iniziarlo, per renderlo predisposto a comprendere. Perciò sarebbe inoltre desiderevole che le autorità ecclesiastiche mostrassero più di comprensione per l'arte che sta per formarsi. Cadendo nell'altro estremo qualche volta si può essere troppo alla moda persino dai Domenicani. Sotto il pretesto di andare in avanti si ha dovuto mettere da parte nel corso di questi ultimi due anni due pittori di gran valore, tutti e due religiosi: *Rouault* e *Severini.*

L'arte religiosa moderna non dovrebbe essere ignorata, dovrebbe riprendere il suo posto nelle diocesi e nelle parrocchie — che questa sia la meta stessa del presente congresso.

Qual'è il soggetto dell'arte religiosa attuale?





II CONGRESSO INTERNAZIONALE DEGLI ARTISTI CATTOLICI DI PAX ROMANA - Sopra: **La seduta inaugurale nella sala grande della Kunsthaus di Lucerna, la mattina del 5 ottobre - In prima fila da sinistra: il pittore Gino Severini, presidente del Segretariato Internazionale degli Artisti Cattolici (S.I.A.C.); accanto a lui Mons. Colonia, uno dei relatori del Congresso; dietro a Severini il Segretario Generale di Pax Romana, prof. R. Sugranyes de Franch; in terza e quarta fila, i partecipanti italiani.** - In basso a destra: **Hedy Salquin (primo premio del Conservatorio di Parigi) che ha magistralmente diretto il concerto dedicato ai congressisti la sera del 7 ottobre nell'auditorium della Kunsthaus.** (Foto Wyss - Luzern).

Foto Wyss - Luzern.



Il pellegrinaggio ad Einsiedeln dei partecipanti al Secondo Congresso internazionale degli artisti cattolici, tenutosi a Lucerna dal 4 all'8 settembre 1954.

Un gruppo di congressisti italiani durante il ricevimento offerto all'Hôtel Union dal Governo cantonale di Lucerna il 6 ottobre tre delegati di Arte Cristiana dell'Osservatorio Cristiano di Assisi e membri dell'U.C.A.I.



Foto Wyss - Luzern.

Cézanne e *Van Gogh*, i due più grandi pittori religiosi della fine del 19° secolo non hanno dipinto dei temi o delle scene religiose. Non è il soggetto che decide, ma il sentimento profondamente religioso nel quale è stata concepita l'opera d'arte — che rappresenti un girasole o una natura morta non importa.

Inoltre sarebbe bene denunciare l'idolatria che si porta verso certi capolavori, il che forma un pericolo per la nuova generazione di pittori, di scultori, di architetti. Si potrebbe obiettare, che allora tutto è un affare di moda. Non precisamente. Esistono dei capolavori indiscutibili e perenni. Però ogni epoca ha le sue preoccupazioni, le sue esigenze interiori, il suo bisogno particolare d'espressione, il suo stile.

Quali sono dunque gli artisti religiosi degni di questo nome? Non sono certo quelli che si credono obbligati a ricorrere a quella rappresentazione facile, esteriore dei testi sacri o delle scene della vita del Cristo. Sono invece quelli che non mostrano sia sulla tela sia nel marmo l'immagine troppo precisa che essi credono farsi del Creatore. La nostra fede, dobbiamo viverla, tenerla nel fondo di noi come la nostra unica ragione d'esistenza, e proiettarla anche sugli altri sotto forma d'atto o di espressione plastica. Ma non abbiamo a farne un oggetto d'esposizione. E' abbastanza che l'artista per mezzo della sua vocazione sia tenuto ad un minimo d'esibizionismo. Perchè in fin dei conti l'arte è per il credente uno dei mezzi più efficaci per trovare la via verso la città perpetua.

La personalità dell'Artista e la Comunità. Estratto dal rapporto del Prof. Grosche. (Colonia).

Nei rapporti fra l'artista e la comunità esiste un malinteso. Non solo un malinteso, ma anche un disaccordo. Se è sempre esistita una tensione fra l'individuo e la comunità questa sarà più forte fra l'artista e la società, dato che l'artista è l'individuo per eccellenza.

La ragione di questa tensione si trova nella vocazione e nel compito dell'artista, il quale è, in qualità d'artista, l'uomo isolato, straordinario, il prescelto, quello che emerge dal seno della società, l'eletto di Apollo. Dunque è il destino degli eletti. La società vive del suo passato, essa è portata dalla tradizione che la tramanda. Essa si tiene alla realtà che l'alimenta. Ciò le dà una sicurezza e una serenità. Invece l'artista è l'uomo dell'avvenire, del quale è il profeta. Anche là dove sembra essere l'elemento inquietante, dove pare opporsi alla comunità, anche là può incarnare l'ordine stesso, dove egli solo può riconoscere il disordine di una società apparentemente sicura e posata. Là dove rompe delle forme, potrebbe essere che egli lo faccia per l'amore della verità. Egli può essere il solo chiaroveggente in una massa di ciechi. L'artista è l'analogo naturale del carismatismo soprannaturale che pare essere messo da parte per preservare la chiesa e il mondo dall'irrigidirsi. Come questo anche l'artista non ha una « posizione » nel mondo. Egli si sente escluso dalla società con la sua tradizione che la segue continuamente, ma che per l'artista è diventata una forma vuota. Sorge il conflitto che può scoppiare già nella famiglia e infine tutto può essere convertito nel senso negativo: La società, lo stato e le chiesa. E' per questo che la società dalla sua parte si sente attaccata dall'artista che spesso sembra un rivoluzionario, e che ordinariamente paga la sua lotta contro la società con la sua rovina. Sfogliando la storia della letteratura di Walter Muschg si rimane impressionati dalle testimonianze tragiche della rovina di molti artisti incompresi e perseguitati che rimasero vittime del loro ambiente. Per restare fedele alla sua missione e alla sua opera l'artista fugge la comunità perchè teme che questa possa renderlo comune. Egli fugge nella solitudine per essere solo col suo demonio, ma questa fuga sarà pagata cara. Egli perde il contatto col mondo. Paul Valéry parla di un « crime de poésie » che consiste in una separazione dal mondo, legata a un trasporto che penetra « au sein du réel pur ». L'artista, in virtù della sua opera, deve cercare la solitudine e il silenzio, essendo un uomo della meditazione, ma il cui prezzo sarà un mondo diventato irreale. Lo sguardo languido dell'amante passa dal cuore alla penna. Da Rilke lo spazio dove si trovano gli amanti si trasforma in un « Weltraum », dove essi cessano di esistere. Così l'artista vive in una tensione continua: egli deve ricercare la solitudine senza perdere il contatto col mondo. Ma non deve rinunciare a questa tensione dato che perderebbe la pienezza della sua realtà umana.

Ma l'artista per evitare la sua perdita, non può inoltre rinunciare alla comunità, perchè anche lui ha bisogno degli uomini; egli ha bisogno di essere riconosciuto, approvato, applaudito. Che importanza ebbe il richiamo di Schiller a Jena, il suo incontro con Goethe a Weimar?! Come si tormentò Marees per meritare la stima del suo amico Fiedler che lo salvò dalla comunità per stimolare le sue forze. Anche l'artista non può attingere dalla sua anima senza aver realizzato l'incontro con gli uomini per diventare quello che deve diventare. E' per questa ragione che egli soffre profondamente quando la sua parola o la sua opera cadono nel silenzio dell'incomprensione e restano senza risonanza. Ma in più, all'infuori di questa approvazione, egli deve avere la critica, delle domande e delle risposte particolari e ufficiali. La società concreta e reale degli uomini gli è necessaria, la donna, la famiglia, la nazione (gli emigranti), la chiesa.

E' per questo che l'artista sente una nostalgia della società. La fuga che da due secoli è diventata il destino di tanti artisti non è mai stata in realtà una vera fuga. Già alla fine dell'antichità l'artista fuggiva nella « bohème » (Catullo) nell'Arcadia (Virgilio), nell'ebbrezza o nella natura. Ma è precisamente perchè vuole restar solo perchè la società degli uomini lo distrae. Ne è così dell'artista moderno, quando pare fuggire dalla società: in realtà egli la cerca. La natura, la vita semplice (Cézanne), il cerchio (George, der blaue Reiter, die Brücke ecc), il mito (Höderlin), il comunismo (Brecht, Picasso), il convento (Des. Lenz, Verkade), la comunità spirituale (Commysten: Langässer), la chiesa (Claudel, Rouault).

Là dove la chiesa gli pare veramente una comunità, come la beata pacis visio, non come potenza terrestre, non come un'astrazione senza senso, una dottrina, come un edificio, ma la chiesa nella sua realtà tangibile, nella sua forma sacramentale, è là che essa apparirà anche all'artista come il grande segno divino in questo mondo con la promessa di salvazione.

L'Artista al servizio della Chiesa. Estratto dalla conferenza del Prof. J. B. Hilber. (Lucerna)

Non è facile dire qualche cosa di nuovo sul tema « L'artista al servizio della Chiesa ». I principi basilari della Chiesa sono valevoli per ogni tempo perchè essi sono in certo qual modo al di sopra e al di fuori

del tempo, i criteri invece ai quali si ispira l'arte sono tributari del tempo. Da ciò deriva il carattere dinamico del confronto che sempre si fa e si farà tra Chiesa e artista, confronto che in fondo vuol dire questo: riesaminare, ripensare ciò che è stato, riconoscere e foggiare di nuovo ciò che ogni generazione deve affrontare dacchè esiste un'arte sacra.

Le due seguenti citazioni mostrano chiaramente questo carattere dinamico e l'apparente antinomia esistente tra Chiesa e artista:

« La Chiesa ha sempre favorito e incoraggiato il progresso delle arti. Essa approva che tutto ciò che è spirito umano ha prodotto di buono e di bello nel corso dei secoli sia messo al servizio della religione, a condizione però che siano osservate le prescrizioni della liturgia ». 1903: PioX, in *Motu Proprio.*

Ed ecco ciò che dice il Card. Newman nel suo libro « La Chiesa ».

« Per ciò che riguarda le belle arti, la pittura, la scultura, l'architettura e, aggiungiamo pure, la musica, esse non solo promuovono e incrementano tutto ciò che è bello e nobile, esse favoriscono e servono in maniera non trascurabile anche la religione. Ma è altresì evidente che, non tenute in briglia da una mano ferma, esse facilmente dimenticano la loro posizione e invece di servire la religione, hanno tendenza a dominarla, a erigersi a padrone che ordina e comanda... e la religione si vede costretta a stare in guardia e a porsi sulla difensiva per non essere vittima di un potente incanto mentre i suoi servi dormono ».

Dunque, da una parte la Chiesa promuove e incoraggia il progresso delle arti e le ammette al servizio del culto; dall'altra essa è conscia del pericolo che rappresenta per la religione l'autonomia delle arti: abbiamo qui senza dubbio il punto sensibile, nevralgico dell'antinomia che fra Chiesa ed artista spesso crea una tensione dolorosa. Dando uno sguardo alla storia ed al dialogo non mai interrotto tra le due parti, si potrebbe pensare che la Chiesa è sempre stata sulla difensiva di fronte alle pretese abusive dell'arte e che questa debba ricevere l'approvazione della Chiesa soltanto a prezzo di concessioni. Ma ciò non è esatto. I principi della Chiesa non solo non mettono un freno alle possibilità dell'artista, ma, al contrario, essi le allargano e le accrescono. Così come la Chiesa in qualità di autorità suprema in materia di culto ha il diritto incontestabile di esigere dall'artista che egli rispetti le sue leggi, così quando la Chiesa ha bisogno di lui, l'artista dal canto suo ha il diritto di chiedere alla Chiesa che essa rispetti le leggi inerenti alla creazione artistica. Dal fatto che Chiesa e arte nel loro campo rispettivo esigono e pretendono autonomia, da ciò appunto deriva la tensione esistente tra Chiesa ed arte; ma un altro fatto ancora non va trascurato. L'artista necessariamente deve tendere alla perfezione. Ma Dio solo è perfetto, e l'artista ben sa che non è sufficiente nè la devozione nè l'arte, che non può optare per l'una escludendo l'altra, che dunque per lui l'unica soluzione possibile è la sintesi delle due, la sintesi tra arte e devozione.

L'artista cristiano, mettendo la sua arte al servizio della Chiesa, esce dalla sfera individuale per elevarsi alla sfera più alta e più vasta della comunità del culto, nella quale egli partecipa alla verità, alla pace, all'amore della Chiesa, diventando così l'erede dell'immenso patrimonio artistico di quest'ultima, patrimonio che eleverà, nobiliterà il suo genio e arricchirà e feconderà la sua opera. E' certamente un errore credere che l'attitudine della Chiesa di fronte all'arte moderna sia negativa, è sbagliato credere che la Chiesa condanni, proibisca o voglia limitare nuove tendenze artistiche. Senza alcun dubbio la Chiesa bada attentamente alla sua missione divina, ai sacri e inalienabili doveri che ne derivano, ma ciò non toglie che essa segua con simpatia e comprensione ogni manifestazione d'arte sincera e ogni vero progresso nel campo dell'arte.

La funzione dell'artista è dunque la seguente: egli è al servizio di Dio, al servizio della Chiesa e al servizio della comunità. L'artista è chiamato a collaborare all'apostolato della Chiesa, la sua arte, la sua attività diventa dunque una specie di pulpito dall'alto del quale l'artista insegna e prega. Ma il pulpito è più importante della navata, l'edificazione dei fedeli è più importante del successo dell'artista. Ciò che importa, ciò che è assolutamente e urgentemente necessario, è la collaborazione intelligente tra il parroco e l'artista: nell'epoca turbata e tragica in cui viviamo questa collaborazione rappresenta un compito sul quale grava una grande responsabilità.

Riassumendo possiamo dunque dire che l'attività dell'artista cristiano è triplice: egli innalza lo sguardo ed il cuore a Dio — egli si sente parte integrante del grande edificio che è la Chiesa — egli diventa apostolo al servizio dei fedeli.

Lumen de Lumine — questa espressione, di cui nel medioevo si servivano i teorici dell'arte, nel cuore dell'artista che sente la voce che gli viene dall'alto diventa preghiera, fervida preghiera che trema sulle labbra dell'artista cristiano:

« Emitte spiritum tuum, et creabuntur, et renovabis faciem terrae ».

Le condizioni essenziali della creazione artistica. Estratto dal rapporto del Prof. Anton van Duinkerken. (Olanda).

La prima condizione essenziale di ogni arte, sia profana o sacra, è una condizione puramente biologica. Essa consiste nella accettazione completa e senza riserve della situazione dell'uomo. L'uomo non è nè animale nè angelo. Invitato ad amare Iddio con tutto il suo spirito, con tutto il suo cuore, con tutti i suoi sensi egli non sarà nè buon artista nè buon cristiano storpiando le qualità stesse del suo spirito, del suo cuore, dei suoi sensi. La più grande minaccia dell'arte è un ascetismo falso, un spiritualismo finto. Ciò che abbisogna all'artista in primo luogo è il coraggio di sapersi uomo, nè più nè meno. « Ringraziamo Iddio » diceva San Tommaso More « d'aver creato la bellezza del corpo umano ».

Una seconda condizione, non meno essenziale, è piuttosto d'ordine storico. Essa consiste nella nozione del tempo in cui si vive. Anche essa è indispensabile a ogni arte, profana o sacra. E' sbagliato di pretendere che architetto, scultore, pittore, poeta o compositore abbiano la vocazione di essere o di diventare precursori d'un'arte futura. Ciononostante ogni artista che merita questo titolo è il profeta di una felicità che non esiste ancora. Da ciò deriva che l'arte sacra non è affatto di pura tradizione. I grandi esempi delle ere passate sono esemplari solo per essere stati contemporanei ad ogni movimento spirituale, ad ogni bisogno sociale, ad ogni miseria ed affanno umano dei loro giorni. I Natali dipinti o scolpiti sotto il regno di Carlo V e di Francesco I ci mostrano spesse volte il presepio situato non in una grotta primitiva o in una stalla di contadini, ma in una casa devastata dalla guerra. L'arte cristiana non può fiorire senza aver il coraggio di guardare in faccia alla situazione concreta e tem-

porale della cristianità. Ogni rinuncia al tempo attuale per mezzo di una fuga facile, leggera e vile verso le forme d'un passato sopravissuto uccide la sincerità dell'espressione e indebolisce così la veracità della confessione dei credenti.

Come terza condizione essenziale per la fioritura dell'arte cristiana si deve prendere la ispirazione viva, nutrita di una dottrina solida. Una via crucis dolciastra è in contradizione flagrante con ogni realità della vita come ogni verità evangelica. Ricorrere alle convenzioni del formalismo sacro per non entrare in conflitto con le opinioni sorpassate degli uomini di Chiesa, è un compromesso non meno indegno dell'artista che di darsi ad uno snobismo transitorio. E' vero che egli non deve esprimere esclusivamente i suoi propri sentimenti e le sue opinioni più individuali. Deve esprimere la fede, la speranza e l'amore della cristianità. Ma deve esprimerli senza falsificare il loro contenuto teologico. La teologia cattolica non prescrive nè proibisce l'ubbidienza alle esigenze d'un ritrattismo naturalista, ma è di natura incompatibile con un sistema di devozione menzognera.

In fin dei conti l'arte è una lunga pazienza. Permettetemi di non prescrivere solamente una tale pazienza agli artisti, ma di domandarla sinceramente e cordialmente alle autorità ecclesiastiche. Non è raro il caso che un capolavoro incominci la sua carriera storica con l'essere incompreso.

La Via crucis di Alberto Servaes è stata allontanata dalla chiesa dei Padri Carmelitani a Luithagen nel Belgio, quella di Aad de Haas è stata asportata dalla chiesa parrocchiale di Wahlwiler nel Limborgo olandese quella di Ludwig Schaffrath, incrostata nel muro della chiesa di Bonn-Tannebusch in Germania da qualche settimana è stata coperta da una tela. Nello stesso tempo però la tela della Processione del San Sacramento del gran pittore olandese Antoine Derkinderen, respinto nel 1888 dal curato di Béguinage d'Amsterdam è ora la gloria della cappella. Dopo la morte dell'artista la chiesa ha riconosciuto il valore religioso della sua opera e ha accettato ciò che prima aveva rifiutato. Questo fatto dice inoltre che durante tutta la sua lunga vita Derkinderen non ha più eseguito ordini ecclesiastici. La stessa sorte ebbero Aad de Haad e Ludwig Schaffrath che ora sono considerati fra i migliori giovani del loro paese.

Nel periodo piuttosto di restaurazione che di rinnovamento in cui viviamo ora, dopo la seconda guerra mondiale non lasciamoci intimorire troppo in fretta dallo scandalo proveniente dall'originalità creatrice. Temiamo in primo luogo che la nostra arte non abbia più ad esprimere la nostra anima e che per questo non sia più compresa da quelli che non condividendo il nostro gusto delle cose umane, non condividono la nostra fede cattolica.

L'Artista Cattolico e Pax Romana. Riassunto della conferenza del Prof. Ramon Sugranyes de Franch, segretario di Pax Romana. (Friburgo).

Caratteristiche del tempo attuale

Un fatto s'impone ogni giorno con una più grande evidenza: *tutti i problemi del nostro tempo sono di un'importanza mondiale.* Un conflitto qualunque in un punto qualunque della terra che sia di natura sociale, economica, politica o religiosa, ha delle ripercussioni immediate che si fanno sentire fino al confine del mondo. Ognuno di noi dipende da tutti e dal mondo intero se vogliamo continuare a vivere.

Questa è la prima conseguenza delle nostre conquiste tecniche. Il mondo si restringe. Fra tutti gli uomini si sono formati, in qualche modo, dei legami di profonda dipendenza mutuale. Un bisogno di unità si è sviluppato nel mondo come nessun altro periodo della storia l'ha conosciuto. L'idea di un'unità mondiale che caratterizzava il medio-evo sorge ora di nuovo sotto mille forme distinte. E questa idea si trova ora come mai vicino alla sua realizzazione.

La responsabilità dei cattolici

I cattolici devono seguire questo sviluppo nelle sue grandi aspirazioni con la massima attenzione. Non dobbiamo dimenticare che siamo portatori di un messaggio di salvazione universale e che la fraternità di tutti gli uomini è una dogma per noi. Solamente la dottrina cristiana può fornire un terreno solido di certezza spirituale elementare sul quale si possa edificare il mondo di domani. Gli universitari come tutti quelli che lavorano nel mondo della cultura ne hanno una responsabilità speciale dato che il rinnovamento religioso del mondo non si farà senza uno sforzo del pensiero e dell'immaginazione creatrice. Pax Romana è stata creata precisamente per rispondere a queste due esigenze: l'idea dell'universalità; la cristianizzazione del mondo culturale.

Il mondo culturale

Fra tutte le organizzazioni cattoliche internazionali, già numerose al giorno d'oggi, ciò che specifica l'attività di Pax Romana è il fatto che il suo apostolato si esercita nell'ordine della cultura. La cultura ai nostri occhi non ha senso che quando essa forma un'unità e quando è concentrata sulla persona umana, suo principio vitale, e quando essa conduce alla saggezza aperta a Dio. Le conseguenze di questo principio sono d'una parte che — se la cultura resta un fatto autonomo — essa debba sempre lasciarsi guidare e illuminare dalla saggezza cristiana, e dall'altra che fra le differenti discipline e materie speciali c'è sempre un legame d'unità e di dipendenza mutua. E' per questo che Pax Romana domanda la collaborazione di tutte le discipline e professioni intellettuali.

Pax Romana e gli artisti

« Il fine proprio di Pax Romana — diceva Etienne Gilson dell'Académie française — è d'organizzare nel mondo intero la fraternità degli spiriti *che mettono l'intelligenza al servizio di Dio* ». Si tratta dunque di spiriti, di uomini e non delle loro opere. Pax Romana è per definizione un movimento di persone. Il suo apostolato ha per scopo di renderle più autentiche dunque più cristiane. « Si vous voulez faire oeuvre chrétienne — diceva Maritain — soyez chrétiens et cherchez à faire oeuvre belle où passera votre coeur».

Fra tutti questi spiriti che mettono l'intelligenza al servizio di Dio, Pax Romana s'indirizza particolarmente agli artisti, dato che nell'apostolato che abbiamo da realizzare, gli artisti hanno un posto e una responsabilità di primo rango. Il linguaggio universale dell'arte plastica o musicale è in grado di esprimere meglio di ogni altra forma espressiva la certezza delle realtà eterne e di trasmetterle agli uomini. L'essenziale per questo consiste in che gli artisti siano veramente autenticamente cristiani. La fede è senza dubbio una virtù dell'intelligenza, ma l'adesione totale di tutto l'essere a Cristo e alla Chiesa che è proprio alla vita cristiana, è anche un movimento di comprensione intuitiva, un'esperienza vitale più familiare all'artista che allo spirito formato al solo esercizio della ragione discursiva.

I fini di Pax Romana

P. R. è quindi in primo luogo un ideale che è stato proposto agli artisti, come a tutti quelli che si occupano intellettualmente. Ma per far conoscere questo ideale è necessario una certa organizzazione. La definizione di Gilson metteva l'accento su questo fine molto concreto di P. R. « organizzare ». Un'organizzazione tuttavia non potrà mai diventare un fine in sè. Essa non ha valore che come servizio messo a disposizione degli intellettuali, degli artisti! — al solo scopo di rendere più facile, più effettiva la realizzazione dell'ideale proposto dalla stessa P. R.

Fra questi servizi possiamo citare:

- prendere contatto con gli artisti degli altri paesi, dal quale ognuno potrà arricchirsi largamente;
- sviluppare le attività degli artisti cattolici su un piano nazionale e internazionale, facilitando così lo scambio delle idee e delle esperienze, il confronto dei metodi di lavoro, la coordinazione degli sforzi, l'emulazione reciproca;
- facilitare la formazione integrale, umana e cristiana dell'artista, sorgente di ricchezza spirituale e di sovrabbondanza creatrice;
- creare delle condizioni di lavoro e l'ambiente propizio per studiare i problemi del mondo moderno alla luce della fede, esaminare le responsabilità morali del cristiano che esercita una professione, cercare delle soluzioni pratiche applicando i grandi principi cristiani;
- assicurare la diffusione delle idee cristiane che il mondo ignora troppo sovente e si tratta di farle penetrare in tutte le sfere;
- cordinare il contributo degli intellettuali cattolici alla vita internazionale organizzata (all'UNESCO per es.) per riuscire a stabilire una vera comunità internazionale fondata sulla giustizia e la carità.

Non è possibile riprendere simultaneamente, fuori congresso, uno per uno i molti problemi, per di più fondamentali, che sono stati trattati a Lucerna. Ciò implicherebbe riprendere le discussioni animate e interessanti che hanno vivamente impegnato i congressisti in quelle intense giornate.

Quanto ognuno ha subito, pensato, discusso porterà sensibilmente i suoi frutti nelle idee, nei dubbi, nelle certezze che da quelle discussioni si svilupperanno e penetreranno inevitabilmente nella condotta personale.

Ciò significa riconoscere l'utilità, non solo superficialmente immediata ma durevole, di un congresso internazionale come quello organizzato dal Segretariato di Pax Romana, che è certamente stato un passo avanti nell'intesa spirituale degli artisti cattolici delle varie nazioni rappresentate.

Nel discorso tenutoci nel 1950 nel primo Congresso degli artisti cattolici (v. Arte Cristiana, Ottobre 1950) il Santo Padre aveva indicato nell'arte una delle forze universali che, comprensibili a tutti i popoli oltre le barriere delle lingue e delle confessioni, proprio come possibilità di comunicazione reciproca, rappresentano i mezzi più efficaci a servizio della Pace.

In realtà, (e nel mondo attuale la cosa era inevitabile) sia il congresso di Roma che quello di Lucerna non hanno mancato di rivelare profonde divergenze di punti di vista, e per di più non tanto o non solo tra ambienti spirituali diversi, ma anche tra individui di una medesima nazione. Tuttavia, ritengo fondamentale una reciproca e piena conoscenza delle varie correnti e mentalità come indispensabile base di partenza per formare una coscienza cristiana, una concezione propria cioè dell'artista cattolico.

Perchè mi pare appunto che all'origine di certe divergenze stia proprio la mutuazione di concetti filosofici da una cultura non squisitamente e propriamente cristiana, ma semplicemente moderna e aggiornata. D'altra parte è come dire che il mondo artistico risente della mancanza di unità di cultura degli intellettuali cattolici: unità che come si è visto costituisce un po' l'ideale di Pax Romana: dare al mondo una cultura, cioè una civiltà dello spirito che sia cristiana.

Per accennare a qualche punto che merita riflessione e su cui potrebbe capitare di dover tornare nelle nostre discussioni, dirò addirittura che le relazioni qui sunteggiate aprono già da sè lo spiraglio di una obiezione: non fare eccessiva questa sconfinata fiducia nel genio dell'artista, quasi esso fosse un uomo « sostanzialmente » diverso dagli altri? Questo fare di lui il valore più grande e più sicuro, il perno infallibile di un progresso, è veramente un concetto cristiano? viene dal Vangelo? da dove precisamente?

Anche a proposito di universalità dell'arte, mi pare che si debbano riconoscere dei confini: per quanto tempo abbiamo misconosciuto il valore espressivo e creativo di certa produzione dei cosiddetti selvaggi! Quante volte nella storia si sono viste delle incomprensioni profonde e totali, nei riguardi di certe produzioni artistiche: è il pericolo della dogmatizzazione: non si è mai troppo ospitali per le varie forme e correnti artistiche: dobbiamo ricordare che non solo quando facciamo dell'arte, ma anche quando la giudichiamo, di qualunque tempo e luogo sia, siamo legati non solo al nostro tempo, ma a quel numero pur sempre limitato di esperienze culturali delle quali siamo in certa misura figli naturali.

Non si può far di più, in così poco spazio, che prospettare questi dubbi, mi piace farlo, comunque senza quella sicurezza con cui (è pauroso pensarlo) si è sentito affermare a Lucerna delle tesi piuttosto disparate.

Primo Congresso d'architettura Sacra

Bologna - Settembre 1955

La prolusione del Cardinal G. Lercaro

Nasce col sorgere e diffondersi del Vangelo una architettura cristiana. Nuova, indubbiamente, e con evidenti caratteri propri, inconfondibili; ma tuttavia non estranea all'ambiente, non ignara nè sfasata dalla tradizione artistica e dalla sensibilità del momento.

La nuova architettura coglie la realtà viva nella scia secolare della tradizione ellenistica, e vi immette uno spirito nuovo e ne piega funzionalmente le forme alle nuove esigenze. E la basilica forense — tribunale, luogo di gioco, di conversazione, di assemblea — pur mantenendo la sua linea architettonica, si chiude ai lati per creare un ambiente raccolto nell'austerità del silenzio; accoglie sul lato d'ingresso l'atrio della casa, per costruirne una separazione dal mondo profano e mentre il càntharus richiama pensieri e suggerisce istanze di purificazione interiore; piega il lato opposto alla porta in un abside semicircolare cosicchè l'assemblea possa esprimere la sua struttura gerarchica, e sotto l'arco trionfale, al punto di incontro tra il clero e la plebe sancta, eleva l'altare, centro dell'azione liturgica.

Una struttura tipo della sua funzionalità, ambientata nel mondo degli edifici profani che la circondano coi quali divide lo spazio e crea la città; ma vivente di uno spirito suo, tutto nuovo, nel quale vibra l'anima cristiana della Comunità.

Quello spirito e quella funzionalità liturgica della basilica paleocristiana resteranno e dovranno restare; ma vivi; non cristallizzandosi nelle forme che muoiono, mentre cambia l'ambiente geografico, storico, topografico ed etnico, e mentre le vicende e gli sviluppi della storia, gli incontri dei popoli, l'insorgere di istanze e di aspirazioni, il prevalere di posizioni di pensiero determinano negli spiriti e nella collettività nuovi orientamenti, nuovi indirizzi, nuovi atteggiamenti e nuovi gusti.

L'anima cristiana, che è profondamente umana, perchè accostata a Dio creatore nel contatto della Grazia, è conseguentemente cattolica, universale; e, senza snaturarsi e nulla perdere della sua genuinità e sincerità, sintonizza spontaneamente con tutto quanto nell'uomo è vero e buono e bello: non ha limiti nello spazio, non ne ha nel tempo; ogni civiltà, ogni continente, ogni secolo, in quanto ha di veramente e degnamente umano, è naturaliter cristiano e trova l'Evangelo aperto ad accoglierne le istanze e gli spiriti.

Così nel succedersi dei momenti storici l'architettura cristiana, restando fedele alle esigenze dell'assemblea sacra e incarnando sempre nelle sue linee lo spirito cristiano perenne e duttile, segna una storia meravigliosa di espressioni stilistiche, che, nel loro allinearsi secolare, scrivono le pagine più interessanti e documentative della storia dell'architettura occidentale.

* * *

Non occorre dire che in questo susseguirsi di espressioni resta ferma la funzionalità liturgica.

In realtà non è mancato qualche momento storico in cui il prevalere, per particolari contingenze del momento, di pensieri e di indirizzi, ha portato, qua e là, a derogare da quella funzionalità con la creazione di nuove o la soppressione di antiche strutture.

Come fu, per esempio, nel secolo XIV-XVII per le Chiese della Compagnia di Gesù, che soppressero l'abside, addossando l'altare alla parete di fondo. Ma anche questo fu per una funzionalità che, se anche impropriamente, diremo liturgica; in quanto, l'accento portato sulle esigenze di vita attiva — contro bilanciate nella spiritualità ignaziana dalla orazione mentale, eminentemente individualistica — portava a sopprimere il Coro, espressione della pietà monastica, eminentemente comunitaria.

Resta il principio, anche quando l'interpretazione di un dato momento o ambiente storico sembri rifiutarlo o dimenticarlo.

Ed è così che la Chiesa — anche nel nome che mutua dalla realtà che la ispira e cui serve (Chiesa - Ecclesia - Assemblea), è la casa di una comunità, il luogo di raduno di una società, la sede di un'assemblea.

Il Cristianesimo rifiutò fin dall'inizio la struttura del tempio pagano, e non già per timore di contaminazione: nella potente sua vitalità giovanile il Cristianesimo primitivo affrontò le istituzioni, le forme di vita e il pensiero stesso del paganesimo per dominarle e permearle tutte del suo spirito: « Tutto è vostro — aveva scritto S. Paolo — ma voi siete di Cristo e Cristo è di Dio ».

Non dunque per timore di contamizione fu respinto il tempio pagano dall'architettura cristiana; ma perchè il culto pagano era essenzialmente individualistico e gli bastava la cella dove il fedele singolo potesse offrire sacrifici e bruciare incensi; il culto cristiano è invece essenzialmente comunitario: è la « plebs sancta ». E' la « familia Dei », è il Corpo mistico di Cristo — che unito al suo Capo divino — eleva alla maestà di Dio l'inno di lode, il ringraziamento, la implorazione, la supplica.

« La Liturgia, è detto nell'Enciclica " Mediator Dei ", è la preghiera del Cristo totale, capo, cioè, e membra ».

Ma l'assemblea che si accoglie nella Chiesa è quella della *familia Dei* per l'incontro col Padre non in

colloquio privato — da solo a solo con Dio che amiamo e dal quale ci sentiamo riamati — come Santa Teresa definisce l'orazione mentale: colloquio tutto personale, individuale, se anche non individualistico, perchè mai l'anima cristiana, inserita nel corpo mistico, *abhorret a compage membrorum*. No: il colloquio qui è collettivo, come ad una riunione, anzi ad una tavola di famiglia.

Per ascoltare dunque la parola del Padre: le sue lettere, direbbe S. Gregorio Magno, alludendo alla lettura dei libri sacri: lettere del Padre amoroso ai figli lontani; e la sua parola viva articolata per le labbra di coloro ai quali è stato detto: « Chi ascolta voi, ascolta me » e « chi riceve voi riceve Colui che mi ha mandato ».

E per dire a Dio la parola dei figli, che necessariamente, essendo la parola di una folla, per essere composta, dovrà ritmarsi nel canto; il più semplice, magari sillabico, ma canto.

L'architettura della Chiesa sente queste istanze, come sente che la comunità che s'accoglie per l'incontro con Dio è una comunità gerarchicamente differenziata ed incentrata sul Vescovo o sul Sacerdote.

L'uno o l'altro; ma nè l'uno nè l'altro Cristo; Cristo capo della Chiesa, Dio incarnato e fattosi fratello nostro per rivelarci e darci a padre nostro il Padre suo.

Per l'umanità di Cristo noi andiamo al Padre; per l'umanità di Cristo fluisce in noi la vita divina della grazia.

Questo così umano processo dal sensibile allo spirituale, dal caduco all'eterno, dalla creatura al creatore, ha sempre trovato nell'arte cristiana una spontanea interpretazione nella ricchezza della simbolicità che l'ha tutta permeata, improntando di sè fin la pianta dell'edificio sacro (a Croce, spesso) e il suo orientamento, (verso Oriente), suggerendo numeri e misure, creando riscontri e contrasti; perchè tutto nella costruzione della casa di Dio, parlasse di lui.

Di lui e della Gerusalemme di lassù, dove egli attende noi, carovana itinerante verso il Cielo.

Il senso escatologico della vita cristiana ha suggerito ardimenti e improntato di slancio moli maestose o ha profuso la magia dei colori in tale ricchezza di espressione e di mezzo da stupire.

L'architettura soprattutto ha del prodigioso quando, attraverso la pietra, lanciata nello spazio — la pietra greve e pesante e naturalmente attratta alla terra, fatta invece levitante nell'aria purissima — canta la speranza e il desiderio del cielo.

* * *

C'è così nella storia dell'architettura sacra costante l'istanza di rispondere a delle concrete esigenze che sgorgano non soltanto dall'azione liturgica nella sua estrinsecazione, ma più e prima ancora dall'anima e dall'essenza stessa della comunità cattolica e della sua religiosità.

Perchè — ed è forse qui talora il motivo di una incomprensione che può accentuarsi in reciproca diffidenza tra le istanze della Chiesa e l'ispirazione dell'artista — perchè *la religiosità che la costruzione sacra cattolica esprime ed ispira non è il sentimento individuale dell'uomo privato che cerca Dio o si intrattiene con lui nell'intimità dello spirito o — per usare la parola di Gesù — entra nella sua camera e chiude dietro di sè l'uscio e parla al Padre suo* che vede nel segreto: legittima e necessaria espressione dell'anima religiosa, questa preghiera privata; consacrata nella storia dell'ascetica cristiana, che vi ha dedicato pagine insuperabili, l'Orazione mentale, che di quel personale affettuoso colloquio con Dio è la espressione più cospicua, ha, con i suoi stadi ascendenti fino alla contemplazione, nella vita e nella letteratura della Chiesa una documentazione ricchissima. A quella Orazione, è ovvio, ciascuno, nei limiti della verità rivelata, porta il contributo della sua personalità e dei suoi particolari atteggiamenti, nella libertà di figlio di Dio che parla con somma reverenza, ma con estrema confidenza, al Padre.

Ma non è la Chiesa l'ambiente proprio e specifico di quella Orazione: Gesù stesso lo indica nel segreto della propria cameretta; e l'organizzazione della vita monastica le ha di solito riservato la cella.

La Chiesa è costruita invece per accogliere il culto liturgico ed esprimerne e coltivarne lo spirito. Ora la liturgia, è, secondo la definizione dell'Enciclica Mediator Dei del Regnante Pontefice, il culto che il corpo Mistico intero rende alla maestà di Dio; il Corpo Mistico intero; il Capo, cioè, spiega l'Enciclica stessa, e le membra: il Cristo e noi, inseriti per il Battesimo — quasi innesto di oleastro sul tronco vivo di Cristo — buon olivo — e viventi della sua grazia.

Culto di Cristo capo, unico ed eterno sacerdote, che non ha successori; Lui solo può elevare alla maestà del Padre una lode accetta; Lui solo può offrire — sacrificando la propria vita sulla croce — un sacrificio degno della grandezza divina e con quello espiare le colpe dell'uomo. Ma culto anche delle membra, che, inserite in Lui, animate dal Suo spirito, gerarchicamente coordinate, costituiscono il Corpo Mistico, la Comunità cristiana, la Chiesa.

Nella Chiesa e per il ministero di Lei, nelle sue membra fatte strumento della parola e della azione sua, Cristo continua così sulla terra il suo compito sacerdotale e canta la gloria del Padre.

Non è dunque una aspirazione individualistica e personale quella che anima la preghiera liturgica: preghiera di un Corpo sociale, ha insita questa nota di superiore socialità, che il mistero dell'Eucarestia nutre ed approfondisce, creando — nella partecipazione di tutti i fedeli al Corpo e al Sangue del Signore — una misteriosa consanguineità con Cristo e tra di loro.

Nel vincolo soprannaturale e di questa unione l'assemblea liturgica leva a Dio Onnipotente in Cristo, con Cristo e per Cristo l'inno di lode e di gloria destinato a perpetuarsi nel Cielo.

* * *

L'essenza e lo spirito di questa preghiera non nasce dunque dalla terra, non è creazione della personalità dell'individuo, non è suggerimento dell'intelligenza e del cuore dell'uomo; è prima di tutto ed essenzialmente opera di quello Spirito di Cristo che permea la Chiesa; il quale la suscita nei cuori dei fedeli uniti alla Chiesa per la fede, è Lui stesso, anzi, lo Spirito del Signore a levare dai cuori dei fedeli la preghiera filiale: Abba, Padre!

E' ovvio che l'artista, quando non sia penetrato di questo spirito della liturgia, pure movendosi sotto ispirazione religiosa personale, venga meno alla pienezza del suo compito: e l'anima religiosa della comunità lo sente lontano e quasi estraneo alle sue posizioni spirituali, anche se queste non sono avvertite se non nella forza di una tradizione.

Nè vale obbiettare che nel corso della storia non sempre l'artista sentì e visse all'esperienza cristiana: la sentì per lui l'ambiente saturo di fede in cui egli si muoveva e quasi era mosso: gli bastava respirare l'aria di un mondo, che, nonostante le deviazioni e le abberrazioni individuali, si impostava ancora sui fondamenti della fede cattolica e conservava nelle strutture e soprattutto nell'anima popolare il senso soprannaturale della liturgia. Senza dire che *mai, soprattutto l'architettura sacra, si espresse più solennemente di quanto non l'individuo ma la collettività costruiva*; e l'anima della comunità fondeva in unità i singoli.

* * *

D'altra parte, pericolosamente ma facilmente possono scambiarsi e le forme in cui gli spiriti e i gusti di un tempo espressero in sincerità la preghiera dell'anima cattolica con le istanze oggettive dello spirito religioso della liturgia; non avvertendo che la tradizione più sincera e più profonda manifesta la perenne vitalità della liturgia che le consente di esprimere le sue istanze nel linguaggio proprio agli uomini di ogni secolo con una meravigliosa elasticità, segno evidente di perenne giovinezza.

Questa strana posizione che immobilizza e quasi cristallizza la espressione dell'anima liturgica ha creato paradossali fenomeni di insincerità, con un evidente sostituzione del criterio individuale all'oggettività della tradizione; pretendendosi di determinare l'espressione dell'anima liturgica nell'una o nell'altra linea stilistica; rinnegando così evidentemente con la massima buona fede il vero e unico dato della tradizione: « *ogni momento della storia dice nel linguaggio dei vivi la lode del Dio vivente* ».

Non incolperemo nè gli artisti nè gli incomprensivi loro giudici, la colpa, se mai, ricade su quel disastroso fenomeno, che, a partire dallo umanesimo, portò gli uomini della Cristianità allo sganciamento dalla Chiesa, poi da Cristo poi da Dio, nell'affermazione esasperata dell'uomo e quindi dell'individuo: fenomeno le cui conseguenze si risentono oggi più acutamente che mai ed hanno creato — e non solo nel campo dell'arte — profonde incomprensioni e dolorose fratture.

* * *

Ma anche lo spirito della liturgia, pur restandone immutati i principi, da che è preghiera dell'uomo, risente del perenne sviluppo dello spirito umano. La pietà religiosa e non solo individuale ma anche collettiva ha così una sua storia; portandosi a considerare or più l'una che l'altra dottrina, or più l'uno che l'altro aspetto della stessa dottrina ed accentuando così ora la speculazione dottrinale, ora il sentimento affettivo.

Nei secoli dei grandi Padri e dei solenni Concilii, mentre si approfondivano le dottrine cristologiche, si guardava a Cristo come al Pantocrator maestoso benedicente ma severo. Con S. Bernardo l'attenzione si sposta sull'umanità di Cristo e una corrente di affettuosità permea la vita spirituale; nasce il Presepio, si instaura la Via Crucis e Cristo rivive tra gli uomini accostevole e benigno e la Vergine, ieratica Theothocos, è vista madre tenera del suo bimbo. Questo elemento umano della pietà cristiana e perciò anche della liturgia è naturalmente in relazione con le condizioni dei tempi, le situazioni ambientali, i processi storici, gli sviluppi culturali... quell'insieme di elementi, dunque, quella maturazione di cose che determina i nuovi atteggiamenti degli spiriti, le nuove aspirazioni, i nuovi gusti, il nuovo linguaggio.

A creare questo linguaggio nuovo, concorrono con una molteplicità di elementi, stranamente varii e non facili ad identificarsi nelle risultanti, i mezzi offerti all'Arte, soprattutto all'Architettura, la quale nè saprebbe rinunziarvi senza rinnegare la sua vitalità, nè quindi potrebbe. Nuovi mezzi che creano nello sviluppo rapidissimo che oggi la tecnica ha assunto, un linguaggio mutevole e ardito, che può, ma non deve, disorientare se non chi s'è adagiato in un troppo calmo ritmo di vita.

Occorre dunque sì accostare gli artisti allo spirito della liturgia e alle sue concrete istanze, ma occorre anche dare alla Comunità cattolica il senso vero della tradizione.

La Liturgia, perchè appunto espressione della Chiesa, e suo primo e supremo compito, perchè preghiera di Cristo nelle sue membra, è viva, è come la Chiesa, che Cristo ha voluto sua perennemente bella e perennemente giovane: « sine macula neque ruga ».

Canto di pellegrini incamminati all'eterno, non può cristallizzarsi nelle linee che traducono un determinato momento storico e sono di per sè stesse transitorie perchè portano un innato germe di evoluzione.

L'anima della liturgia non rifiuta alcuna espressione e non ne sdegna il linguaggio; solo domanda che traduca genuinamente e sinceramente il suo spirito e non sia assente dalle sue istanze.

Ecco perchè autorevolmente nella Enciclica Mediator Dei il Santo Padre Pio XII scrive: « Non si hanno a disprezzare e ripudiare genericamente per partito preso le forme e immagini recenti, più adatte ai nuovi materiali con i quali oggi vengono costruite; ma, tenendo conto delle esigenze della comunità cristiana piuttosto che del giudizio e del gusto personale degli artisti, è assolutamente necessario dar libero campo anche dell'arte moderna; se serve con le dovute riserve e il dovuto onore ai sacri edifici ed ai sacri riti; in modo che anch'essa possa unire la sua voce al mirabile cantico di gloria che i geni hanno cantato nei secoli passati alla fede cattolica ».

* * *

La vitalità potente dell'anima cristiana è capace di permeare, arricchendole e sublimandole, tutte le espressioni che la varietà degli ambienti etnici e il succedersi e l'evolversi delle situazioni del tempo rendono spontanee all'uomo nella comunicazione del suo spirito.

E nessuno al pari dell'artista ha la capacità di sentire profondamente e talora di presentire, quasi di capitare, magari inconsciamente ma con squisita sensibilità, gli orientamenti, gli indirizzi, le posizioni, le

aspirazioni di un ambiente, di un momento e di farsene interprete. L'artista che crea la chiesa, deve vivere profondamente l'idea del culto liturgico e gustarne e assimilarne l'anima; allora gli sarà facile e quasi spontaneo portare agli uomini del suo tempo, nel loro linguaggio, l'eco della parola divina.

Nella prima Pentecoste lo Spirito di Cristo riempì gli Apostoli che tosto parlarono e così che ognuno li intendeva nella propria lingua: Parti, Sirti, Medi e abitanti della Mesopotamia e della Cirenaica li udirono annunciare ognuno nel proprio linguaggio le grandezze di Dio. Se lo spirito della divina liturgia riempie l'animo dell'artista, sarà a lui facile cantare nelle note del suo tempo e del suo ambiente le grandezze di Dio; e gli uomini vivi lo intenderanno e si uniranno in coro al suo canto!

Gli uomini vivi: già, perchè Dio è il Dio dei vivi e non dei morti. Per questo io penso che il linguaggio dell'arte sacra debba essere afferrato e inteso dall'animo del popolo. Clero, artisti, popolo sembrano a me i tre cardini sui quali poggia per elevarsi al Cielo la cuspide dell'edificio sacro; tre cardini strettamente collegati tra loro: il clero a dire e a dare il senso delle esigenze culturali e lo spirito soprannaturali della religiosità liturgica; l'artista a tradurre nel linguaggio dell'espressione artistica quello spirito e quelle istanze; il popolo — la Comunità cattolica, la Chiesa vivente; a collaudare con suo consenso, con la fruizione serena e feconda l'opera posta al suo servizio per il servizio di Dio.

Per questo ho desiderato che il popolo, l'umile popolo della nostra campagna, della nostra montagna, venisse a visitare la mostra e ne ho fatto un pegno ai parroci, dividendo la Diocesi in zone ed assegnando a ciascuna zona un giorno; e promettendo una mia visita e un premio a quella parrocchia che avrà dato il concorso massimo, assoluto o relativo.

E un referendum sarà fatto tra questi umili, anonomi visitatori per stimolarne l'interessamento; nella certezza che una popolazione che ha senso e vita cristiana possa essere educata a comprendere ed apprezzare l'edificio che risponde in note di bellezza alle esigenze del suo spirito cristiano.

Nulla parmi più valido sul piano del senso cristiano e sul piano della storia artistica di questo affiatato dialogo e di questo affollarsi di popolo intorno al lavoro che l'artista ha creato per la più santa delle sue assemblee.

* * *

S'è aperta così — non per soli artisti e tecnici, ma per tutta la grande famiglia di Dio — la Mostra e si apre del pari il Congresso; si chiuderà con dei risultati? Certo; nessuno di noi vuol lavorare a vuoto! Il risultato ch'io penso e spero e mi auguro si è che al termine di queste due brevi giornate possiamo dire tutti: Abbiamo trascorso ore belle ed è stato buono discorrere insieme di cose che tanto interessano gli uni e gli altri: il dialogo ha dato tanta luce ai nostri spiriti e ci ha riempito di speranza il cuore.

Quando e dove ci potremo rivedere per riprendere la conversazione?

Indirizzo del Prof. Bardet della Scuola d'Urbanistica di Bruxelles

(nostra traduzione)

Il Comitato d'Organizzazione del nostro Congresso Nazionale mi ha fatto l'onore di invitarmi come osservatore dei vostri considerevoli progetti e studi effettuati da dieci anni, lavoro assai voluminoso, come ha potuto giudicare ieri sera. E' così che con il più grande piacere vi porto il messaggio d'amicizia, in Gesù Cristo, del nostro Istituto Internazionale d'Urbanistica Applicata, la cui sede è a Bruxelles.

Francese, insegnante in Belgio, paese neutro, io gli debbo, penso, d'esser chiamato a portarvi egualmente il saluto degli organismi stranieri che sono rappresentati qui dai delegati delle loro diverse nazioni. Non avendo ancora avuto l'occasione di prender contatto con essi, mi sarà difficile parlare a loro nome, se non per dire la loro gratitudine e l'interesse tutto speciale che portano alla vostra riunione.

Come ci sarà tenuto conto di ogni parola inutile, penso più efficace trasmettervi il messaggio stesso del nostro Istituto Internazionale d'Urbanistica. Questo va d'altronde, per mano agli Istituti San Luca d'Architettura di Bruxelles e di Gand, i cui Direttori, i T.C.F. Francs e Urbain sono qui presenti. Ed oso sperare che questo messaggio interesserà Sua Eminenza che è in potere di sostenere particolarmente l'architettura religiosa in un paese come l'Italia.

Il nostro Istituto, come bisogna, è soprattutto un centro di pensiero cattolico, mira a formare uomini, tecnici, che non siano dapprima architetti, urbanisti, sociologi, ingegneri e secondariamente cattolici, ma è vero il contrario, che siano prima cattolici, figli di Dio, poi secondo la loro specialità: architetti, urbanisti, ingegneri, sociologi, ecc...

In questo Istituto studiamo particolarmente i rapporti del sacro e delle civiltà. Il termine sacro ha quindi, per noi, un senso assai differente dal termine cattolico. C'è il sacro nei templi ipostili egiziani, come nella piramide azteca, dove si pratica lo strappamento del cuore delle vittime. I nostri allievi imparano così a conoscerne la corrispondenza delle forme plastiche e delle filosofie e metafisiche che le informano. A quel gesto del pittore, dello scultore o dell'architetto, corrisponde quella forma del sacro, dal diabolico fino al sacro autenticamente cattolico.

Così i nostri alunni di tutte le nazioni, ed anche di tutti i colori sanno distinguere e scegliere i gesti, le linee, le forme plastiche, come si scelgono in teologia, certe espressioni verbali quando si tratta della Divinità trascendentale.

Ora, il Dio che noi serviamo, che adoriamo, che amiamo, è un Dio vivente, un Dio in tre persone, il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo.

La Chiesa, il Tempio di Dio, deve dunque convenire alla Trinità tutta intera. E subito, di fronte alla maestà ed eternità del Padre siamo portati a farci questa domanda: Quell'edificio progettato rievoca l'eterno o l'effimero? Resterà nei secoli come una testimonianza autentica o non è che una moda passeggera, capriccio dell'architetto che vuole farsi notare invece di cercare l'esaltazione di Dio solo?

Se il Padre è « senza forma e figura », il Figlio, si è incarnato e di conseguenza ritroviamo una santa tradizione, quella che ha dato alla Chiesa il piano cruciforme. Nella nostra epoca di sconvolgimenti sociali, ne comprendete bene la importanza. La Chiesa potrà essere sconsacrata, i suoi preti cacciati, i nemici di Dio potranno trasformare provvisoriamente il suo uso, anche renderla blasfema, ma non ne potranno cambiare lo spazio, la croce resterà impressa nella terra.

Il Santo Sacrificio della Messa ha conseguito forme funzionali liturgiche che voi tutti conoscete. L'esperienza mi permette d'attirare la vostra attenzione su una « vista carnale » direbbe San Paolo, e non troppo spirituale, della comunione reale tra i fedeli e i preti durante la messa.

Una chiesa non è un teatro, un cinema dove l'unione si forma unicamente con « la vista » tra gli officianti e il popolo; l'unione vera si attua nell'interno di ogni fedele o di ogni prete. E' sbagliato voler trasformare la Chiesa in un semplice hangar senza punti di contatto, senza angoli più tranquilli, più intimi. Bisogna che ogni fedele possa trovare sia la grandiosità della navata principale delle grandi cerimonie della domenica, sia la penombra delle laterali, l'intimità delle colonne e delle cappelle secondarie, soprattutto durante la settimana, perchè la chiesa non serve solo la domenica mattina... Con tutta la gioia di Gesù, di cui sono il diletto, ci sono tra i fedeli anime contemplative, anime interiori, la cui preghiera quotidiana tutta intima attira la benedizione sulla maggioranza che resta di uomini esteriori, psichici e non pneumatici, per riprendere la grande distinzione paolina.

Infine, la Chiesa è tempio dello Spirito Santo, confermando gli altri templi dello Spirito Santo che devono essere tutti « gli uomini nuovi ». Tutto deve esservi puro come la cera d'api, il frumento, il vino che servono alla liturgia. Tutto deve riprodurvi la struttura stessa della creazione, che è una struttura organica, di fibre intrecciate, che non assomigliano per niente a quei materiali colati e molati che sono le materie fuse, le plastiche moderne, o il cemento. Quando ha questa purezza di materiali, è come la purezza del corpo. Quelli che possono comprendere comprendano.

Io non posso dirvi qui che qualche parola, ma voi vedete il metodo: Pregare, il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo vi daranno i criteri indispensabili, i soli validi.

Gli architetti noteranno che abbiamo ritrovato i grandi principi di Vitruvio, il quale in un edificio, considera la bellezza, l'utilità e la durata. Passando dal piano carnale al piano spirituale, il Padre ci darà la vera durata o l'eternità, il Figlio la vera convenienza o la funzione, lo Spirito Santo ci condurrà ad esigenze di bellezza e di purezza spirituale che non si possono acquistare che con la santità della vita. Un architetto di chiesa non può essere che un uomo di preghiera, dopo aver spogliato le ambizioni e le passioni del vecchio uomo, bisogna che la sua intelligenza, la sua volontà e la sua memoria siano senza posa direttamente informate dal Padre, dal Figlio e dallo Spirito Santo, nella preghiera continua, affinchè i suoi atteggiamenti siano effettivamente atteggiamenti sacri.

Ora, voi tutti lo sapete bene, in un periodo come il nostro, dove nella città, niente è più sacro, la chiesa non può più essere come nel medioevo un semplice elemento d'una cittadina cristiana per essenza. Di fronte al laico, al profano, al pagano che la circonda, la serra da ogni parte, la chiesa deve essere sempre più sacra. Essa deve imporsi con il suo carattere sacro, cattolico, al più ateo, al più indifferente, e voi vedete subito che non può essere presa dal passante, per una sala, un mercato, un circo, un auditorio o un casamento. Là ancora è la tradizione a guidarci ad orientarci, e penso a quelle chiese così semplici, e d'altronde così oranti, che hanno innalzato i francescani in tutto lo Yucatan, nelle Terre Calde del Messico, con la mano d'opera e la collaborazione indiana.

Perchè non bisogna farsi delle illusioni, l'esigenza di purezza non permette di lasciare costruire una chiesa da una qualunque impresa di lavori pubblici, le cui squadre d'operai hanno lavorato la vigilia ad un cinema, e lavoreranno forse domani ad un tempio massonico. Costruire una chiesa è un atto liturgico, dalla prima pietra fino alla punta del campanile. Bisogna dunque che si creino delle squadre di costruttori come i monaci pontefici, quei costruttori di ponti del medioevo. Sotto la forma di un Istituto Secolare e sotto l'impulso di Sua Eminenza, la cosa sembra abbastanza facile. Questi nuovi costruttori del sacro inquadreranno i fedeli che li aiuteranno non solo con delle elemosine, ma con prestazioni di lavoro. E' il popolo stesso che ha aiutato la costruzione delle cattedrali, è la sua offerta e la sua partecipazione reale al tempio di Dio.

In margine a questo Congresso, che si rivelerà fruttuoso, vedete le grandi orientazioni che s'impongono ad un architetto veramente cattolico, e così, possiamo dire, ad un cattolico veramente architetto.

Stiamo vedendo attualmene l'Esposizione dei numerosi progetti di questi ultimi dieci anni. Questi progetti sono nati dopo la fine della guerra, sono nati in un sussulto vitale, biologico, in una gioia ben comprensibile, ma che sembra ancora spesso tutta umana. Salutiamo cordialmente e calorosamente questo grande sforzo ed ora che il nostro Santo Padre Pio XII ha coronato Maria Regina dell'Universo, conviene, nei dieci anni che stanno per venire, anni di pace e di distensione, d'erigere sotto la sua ispirazione tanto potente quanto dolce, delle chiese che siano vere abitazioni per il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo.

Impressioni

Evidentemente un primo congresso nazionale di architettura sacra in Italia dopo tanti anni di lavoro individuale e piuttosto disorientato, non è un punto d'arrivo. Né tali si possono dire le altre manifestazioni d'arte sacra che si sono svolte a Bologna in quell'occasione.

Per noi, "Arte Cristiana ', per noi, Amici della Liturgia e dell'Arte Cristiana, così come crediamo per quanti in seno al C.A.L. più specificatamente si interessano dei problemi relativi all'arte liturgica, si tratta certamente di un punto di partenza. Non che si ignorasse cosa fare, o mancassero idee chiare prima di allora, poiché in tal senso il congresso non è certo stato utile, ma perché abbiamo misurato una volta tanto la portata dei problemi, abbiamo sentito la voce degli architetti e dei teologi sullo stesso argomento, abbiamo visto con documentazione proporzionata cosa fanno gli architetti, che cammino seguono, cosa sentono, cosa vogliono esprimere.

Tutto questo era necessario! E proprio così per conto nostro lo avevano desiderato, anche se, purtroppo, quella mostra del decennio portava quasi esclusivamente progetti redatti dopo il 1952, *cioè dopo la legge di finanziamento statale, e se ben poche erano le chiese che vi figuravano costruite.* Anche se, *soprattutto, qualcuno ha criticato l'idea di fare una mostra non selezionata; i soliti che pretendono portare dappertutto i criteri scolastici, e su tutto sono pronti a dogmatizzare e a distinguere infallibilmente.*

Che cosa abbiamo sentito? Se non siamo unilaterali dobbiamo dire che i relatori architetti in ambo i casi hanno mostrato una posizione piuttosto agnostica in fatto di architettura sacra, problema che non ammette delle soluzioni semplicemente urbanistiche o architettoniche, ma delle soluzioni umane, cioè che spetta a tutta la società di impostare con un suo modo di vivere e di sentire più genuino e più umano. Tutto questo, certamente in sede teorica, perché nella pratica non si dà certo l'impossibilità di creare architettura di chiese, ma sempre con soluzioni sporadiche, particolari. L'architetto di oggi in sostanza ci dice che dalla società non gli viene una istanza religiosa, non gli viene in fondo una ispirazione, e deve pertanto cimentarsi in un lavoro individuale che può ammettere buoni risultati, ma solo sotto determinati e limitati aspetti. E tutto ciò sembra vero: l'urbanistica che obiettivamente serve alla vita della " civitas " che si espande, vive e diviene secondo tendenze spontanee e incontrollate, senza preconcetti e sistemi, ci dice che tra queste tendenze non sente concretizzarsi in modo soddisfacente una stanza religiosa determinata alla costruzione d'una chiesa, e ciò pare anche obiettivo; non è vero che milioni di battezzati nelle nostre periferie non hanno chiesa e non se ne preoccupano? E tanti altri milioni di battezzati pur avendo la chiesa non si preoccupano abbastanza per quelli che non la hanno?

I teologi dal canto loro ci hanno invece presentato una valanga (dico in proporzione) di idee, di istanze, di possibilità di soluzione, che impressione veramente il fatto che l'ispirazione contenuta nel dato teologico debba restare senza uso da parte degli artisti. Se la comunità non è ancora giunta a quella maturità cristiana, che sarebbe necessaria perchè da essa all'artista passasse quel fremito comunicativo di fede stimolante che esso desidera, perché lungi dall'attendere che la civiltà sorga, l'artista non attinge a piene mani da quel tesoro che la liturgia contiene e che è la mèta alla quale per essere tale una comunità cristiana deve certamente arrivare?

Perfetto quel rilievo del Cardinal Lercaro che ci siamo permessi di sottolineare, ove si insiste su questo potenziamento di energia creativa che la vaga religiosità individuale può ricevere da una comunione di vita liturgica con quella comunità mistica che, proprio perché fondata su un vincolo soprannaturale, è in grado di trasmettere anche una sensibilità che ancora pienamente non possiede!

Ecco in queste righe espresso tutto un programma di azione per gli amici della liturgia e dell'Arte Cristiana. Per quanto prematura ogni previsione circa i possibili sviluppi delle iniziative bolognesi, sembra che in ogni caso si possa così chiaramente definire il programma che questa prima esperienza a tutti impone.

La necessità attuale esige che l'artista non sia semplicemente un interprete della religiosità del suo tempo, del suo ambiente, ma ne sia la guida, il maestro. Può un'attività artistica influenzare le masse, portate ad una profondità di spirito religioso? Sì, certamente, se lo sforzo è fatto secondo lo spirito della liturgia.

Intuizione ed espressione, non sono mai mancate all'arte, né mancano al giorno d'oggi: la loro presa di contatto col mondo ignorato della liturgia sarà il grande impegno nostro e di chiunque vorrà lavorare efficacemente al servizio dell'arte liturgica.

Secondo Congresso Organistico Italiano

Una relazione sintetica presentata al Congresso di Bologna

Dall'11 al 15 settembre si è tenuto in Piemonte, a Mondovì, il *Secondo Congresso Organistico Italiano*, organizzato dalla Commissione Organaria Subalpina, presso la Sovrintendenza alle Gallerie del Piemonte, sotto l'alto patronato di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione e dell'Associazione Italiana di S. Cecilia.

Presenta questa comunicazione il Segretario Generale del Congresso, Presidente pure del Comitato Esecutivo e, al tempo stesso, Direttore della Società Amici della Liturgia e dell'Arte Cristiana (ALAC), uno dei cinque Enti promotori del presente Congresso di Architettura Sacra.

Oltre la coincidenza di tempo e di persone, vi è, tra i due convegni, Monregalese e Bolognese, concordanza di argomenti, sia pure sotto diversi aspetti formali, non solo, ma possibilità di sviluppo di studi e reciproca collaborazione in campo organario ed architettonico.

Furono tenute sei relazioni ufficiali: « I problemi dell'organo oggi » (Mons. Alcini); « La tutela legale dell'organo e del suo ambiente acustico » (Dott. Gabrielli); « Struttura e disposizione nei progetti d'organo » (M° Lunelli); « L'estetica dell'organo moderno » (Don Moretti); « Formazione dell'organista » M° Sorbone); « Musica ed esecuzione organistica » (M° Tagliavini).

In tutte queste relazioni eccetto la quinta, si toccò il problema dell'organo in Chiesa, rispetto alle sue esigenze funzionali ed ambientali, e si conchiuse unanimemente dai convenuti di presentare ai signori architetti e progettisti riuniti a Bologna le conclusioni relative in base a premesse che interessano la architettura, l'acustica, la liturgia.

1°) *Architettura.* - L'organo non è in Chiesa elemento accessorio decorativo, ma, per la sua mole importanza e funzione, gli si deve predisporre uno spazio già dalla progettazione, come si fa per il presbiterа, l'altare, il coro, il pulpito, il battistero, la penitenzieria.

Oggi non è possibile più ignorarne la collocazione, rimandando lo studio relativo a chiesa finita: i compromessi di tribune a sbalzo appiccicate alle pareti, o l'ingombro di un'abside, del transetto, del presbiterio non soddisfano più il nostro spirito che desidera soluzioni semplici, sì, ma razionali e funzionali al sommo.

Il posto dell'organo nasca quindi con la chiesa e non dopo, in armonia alle linee dell'ambiente, alla cubatura di spazio che occuperà e al disegno del prospetto di canne che deve costituire elemento estetico fuso alla decorazione prevista per la chiesa.

2°) *Acustica.* - Le chiese costruite nei secoli passati hanno risolto i problemi di acustica circa la predicazione, il canto, il suono dell'organo con sistemi che non sempre oggi possono essere ripetuti.

Noi invece conosciamo chiese moderne in cui è impossibile predicare senza impianto di amplificazione e nelle quali l'esecuzione della musica dà risultati artisticamente negativi. Ciò è dovuto alla forma del vano ed ai materiali costruttivi impiegati, di fronte ai quali le leggi di espansione sonora, riflessione, rifrazione, ed assorbimento, producono risultati nuovi, talvolta preoccupanti. Nè si possono, alle Chiese, applicare i sistemi adottati per l'acustica dei cinematografi. L'ambiente Chiesa deve suscitare nel miglior modo il fenomeno di risonanza, in dose così equilibrata, però da evitare gli eccessi dell'interferenza o dell'eco.

In tema organario, a Bologna c'è l'esempio classico di S. Petronio: due piccoli organi, costruiti rispettivamente nel 1476 e nel 1596, riempiono di armonie l'immensa mole. Oggi, invece, in troppe Chiese, anche piccole si è costretti a collocare organi giganti, con pregiudizio dell'economia e dell'arte, per forzare un ambiente acustico infelice.

L'aspetto negativo di questo importante fattore viene aggravato dalla posizione infelice, dalla vicinanza all'organo di porte o finestre, dalla possibilità di precipitazioni acquee di condensazione quando lo strumento è troppo basso, ecc.

Non si suggeriscono soluzioni all'architetto, che, come artista, le saprà trovare, ma si consiglia la preventiva consultazione con periti acustici o con organari ed organisti valenti, anche per stabilire il necessario rapporto tra vano-chiesa e numero dei registri sonori, che dovrà avere il costruendo organo.

3°) *Liturgia.* - La Chiesa non ha mai dato norme circa il posto dell'organo, ma solo sempre circa il servizio che lo strumento è destinato a compiere. E' subordinato, però, all'Altare ed all'Altare dev'essere orientato.

Il progettista sappia che non c'è solo la tradizionale soluzione dell'organo sulla bussola della porta maggiore (posizione meno liturgica) o quella della sua collocazione al centro dell'abside o ai lati del presbiterio.

L'organo sia posto nel vano maggiore della chiesa; non troppo alto nè troppo basso; possibilmente vicino all'Altare, ma con riguardo al coro che deve abitualmente sostenere: *schola*, clero, popolo, ed anche alla diversa destinazione della chiesa: cattedrale, parrocchia, santuario, oratorio per la gioventù, monastero, ecc.

Il Congresso di Mondovì si è pronunciato contro il frazionamento dell'organo in vari corpi distinti e lontani, ma elettricamente uniti (esempio: Duomo di Milano e di Messina), ma ha auspicato un sito unico in cui trovino posto, in armonia alla migliore tradizione, i vari corpi d'organo in piani sovrapposti ed in cantoria propria.

E' utile al proposito la consultazione di due opere di recentissima pubblicazione « Il posto dello'rgano in Chiesa », di Carmelo Sangiorgio e « L'Organo Italiano », di Corrado Moretti.

Concorso Internazionale per una vetrata

1. L'Istituto Internazionale di Arte Liturgica, avendone ricevuto incarico dall'Ecc.mo Vescovo Amministratore Apostolico di Lugano, bandisce un Concorso aperto a tutti gli artisti di ogni nazionalità, per realizzare una serie di vetrate artistiche destinate al Tempio Votivo di San Nicolao della Flüe in Lugano-Besso (Svizzera).

3. Come è nella più antica e migliore tecnica dell'arte della vetrata, le vetrate oggetto del presente concorso dovranno essere eseguite con vetri colorati in pasta e cotti a fuoco, legati in piombo, e sui quali la « grisaglia » è il solo mezzo chiaroscurale di cui dispone l'artista per esprimersi.

3. Le vetrate da eseguirsi saranno 38, tutte poste sulla parete a ponente del Tempio. Tali vetrate sono collocate su due file sovrapposte essendo ciascuna fila composta di 19 vetrate delle dimensioni di mt. 0,96 di base per mt. 2,60 di altezza ciascuna. Per una migliore armonia del complesso delle vetrate si ritiene indispensabile suddividere ciascuna di esse in due pannelli di mt. 0,96 di base per mt. 1,30 circa di altezza, sviluppando in ciascuno di detti pannelli una scena di senso compiuto.

4. Ciascun concorrente è invitato a tener presente l'esposizione della parete sulla quale verranno collocate le vetrate (owest). Nella realizzazione artistica dei bozzetti e nella esecuzione finale ciascun concorrente dovrà ispirarsi alla ambientazione dettata dal complesso architettonico della Chiesa di San Nicolao della Flüe.

5. Il tema, da essere sviluppato nei 76 pannelli contenuti entro le 38 vetrate, illustrerà la concordanza dell'Antico e del Nuovo Testamento.

6. Tutti gli artisti che parteciperanno al Concorso di cui al presente bando dovranno attenersi alle seguenti modalità.

Entro le ore 20 del giorno 15 marzo dell'anno 1956 tutti i concorrenti dovranno far pervenire, franchi di porto, all'Istituto Internazionale di Arte Liturgica S. p. A., Viale Bruno Buozzi 77 Roma, tel. 802.187:

a) un bozzetto a colori in scala 1 :20 del complesso delle vetrate; tale bozzetto è richiesto onde consentire a ciascun concorrente di illustrare il piano coloristico dell'insieme;

b) un bozzetto a colori di scala 1 : 2 di una intera vetrata, contenente 2 pannelli, della misura complessiva al vero di mt. 0,96 di base per mt. 2,60 di altezza. In tale bozzetto, nel quale dovrà essere chiaramente segnato il taglio dei vetri, saranno rappresentati, a scelta, due degli episodi qui appresso meglio specificati all'art. 9.

c) un cartone grandezza al vero ed eseguito a colori raffigurante uno dei due pannelli contenuti in una intera vetrata. Tale cartone grandezza al vero dovrà essere delle misure di mt. 0,96 di base per mt. 1,30 di altezza e dovrà raffigurare uno degli episodi scelto liberamente dal concorrente fra quelli meglio specificati nel seguente art. 9.

8. Per l'esecuzione dei bozzetti e del cartone al vero è ammessa qualsiasi tecnica pittorica.

9. In ciascun pannello, a scelta dell'artista concorrente, potrà essere rappresentato uno dei 6 episodi qui sotto elencati.

— **Giuseppe venduto dai fratelli**
— **Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia**
— **Giona e il pesce**
— **L'Annunciazione**
— **Le nozze di Cana**
— **La conversione di Saulo**

10. Ciascun concorrente è tenuto ad inviare gli elaborati di cui all'art. 6, lettera **a**, **b**, **c**, apponendovi il proprio nome, cognome e indirizzo. Non saranno ammesse al giudizio quelle opere che porteranno pseudonimi o nomi d'arte se non recheranno anche in chiaro il nome, cognome e indirizzo del concorrente.

11. Ciascun concorrente potrà partecipare al Concorso con una sola opera completa, comprendente tutti gli elaborati richiesti.

12. Entro un mese dalla data di scadenza del Concorso la Commissione giudicatrice procederà all'esame delle opere presentate e designerà, tenendo presenti contemporaneamente il valore artistico dell'opera e la sua ambientazione nella Chiesa per la quale è destinata, l'artista vincitore, al quale sarà affidato l'incarico della esecuzione del complesso delle vetrate.

Qualora dall'esame delle opere presentate la Commissione non ritenesse possibile designare l'artista vincitore, prescegliera un gruppo di artisti concorrenti, fino ad un massimo di 5, da invitare ad una seconda prova.

13. L'Istituto Internazionale di Arte Liturgica si riserva la facoltà di conferire l'incarico per l'esecuzione di qualche altra vetrata da essere collocata eventualmente nella stessa Chiesa di San Nicolao della Flüe a quell'artista o a quegli artisti concorrenti che la Commissione giudicatrice, a suo giudizio insindacabile, vorrà designare.

15. Il compenso all'artista per l'esecuzione è stabilito in Lire italiane 60.000 (sessantamila) al metro quadrato di vetrata realizzata, comprendendo in tale compenso la fornitura da parte dell'artista stesso, entro sei mesi dalla data del contratto, dei cartoni al vero e a colori di tutte le 38 vetrate (n. 76 pannelli) e la sua opera personale, per la parte di sua spettanza, presso la Ditta incaricata della esecuzione delle vetrate, per curare in particolare la scelta dei vetri e la successiva fase chiaroscurale in « grisaglia », onde apportare il contributo della sua diretta partecipazione artistica alla realizzazione.

In detto compenso sono comprese anche tutte le spese inerenti ai viaggi e soggiorni che l'artista dovrà sopportare per questo ultimo lavoro di sua competenza presso la Ditta di cui sopra. Tutti gli onorari spettanti all'artista saranno a lui corrisposti in Italia o, condizionalmente a quanto disposto dalle leggi valutarie, in Svizzera o nel paese straniero di residenza del vincitore.

16. L'Istituto Internazionale di Arte Liturgica si riserva il diritto di approvare i cartoni definitivi, di suggerire su di essi eventuali modificazioni di ordine artistco o tematco e di seguire la fase esecutiva delle vetrate, in modo da assicurare che la realizzazione dell'opera risponda pienamente agli intendimenti di Sua Eccellenza il Vescovo Amministratore Apostolico di Lugano, della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra e dell'Istituto stesso.

17. La Commissione giudicatrice è composta dai seguenti Signori:

Presidente : Mons. Giovanni Fallani, Vice-Presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra.

Membri : Arch. Giuseppe Antonini, progettista della Chiesa di San Nicolao della Flüe in Lugano (Svizzera);
Sua Eccellenza il Dott. Enrico Celio;
Dott. Deoclecio Redig de Campos, dei Musei e Gallerie Pontificie;
Prof. Don Juan de Contreras y de Ayala Marchese di Lozoya, direttore dell'Accademia Spagnola di Belle Arti in Roma;
Giuseppe Saverio Giacomini, Consigliere Delegato dell'Istituto Internazionale di Arte Liturgica;
Max Ingrand, Vice-Presidente per la Francia del S.I.A.C. di Pax Romana;
Padre Enghelberto Kirschbaum S. J.;
Prof. Valerio Mariani, Ordinario di Storia dell'Arte nella Università di Napoli;
Prof. Giuseppe Poretti, membro della Commissione Diocesana di Arte Sacra di Lugano;
Ing. Francesco Vacchini, **Segretario.**

E' in facoltà del Presidente della Commissione di sostituire qualsiasi membro della stessa che eventualmente fosse impedito di partecipare ai lavori.

18. Il giudizio della Commissione giudicatrice è inappellabile e i risultati della stessa saranno sottoposti dall'Istituto alla Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra.

19. Tutti i concorrenti riceveranno comunicazione dell'esito del Concorso entro e non oltre 60 giorni dalla data stabilita per la presentazione degli elaborati.

20. L'Istituto Internazionale di Arte Liturgica S.p.A., si riserva il diritto di effettuare in Italia e all'estero l'esposizione delle opere presentate al Concorso. Sarà comunicata a tutti i concorrenti la data in cui dovranno ritirare, a loro spese, gli elaborati sottoposti alla Commissione giudicatrice.

22. La Segreteria dell'Istituto Internazionale di Arte Liturgica, con sede in Roma, Viale Bruno Buozzi 77, tel. 802.187, indirizzo telegrafico LITART - Roma, è a disposizione dei concorrenti per tutti quei chiarimenti dei quali avessero bisogno.

Roma, lì 15 ottobre 1955.

IL PRESIDENTE
Vittorino Veronese

Simone de Magistris

Nel « Libro dei conti » di Lorenzo Lotto in data 10 Agosto 1553 si legge: *Simon fiol de maestro Ioan Andrea depintor de Caldarola, posto a star meco per garzone a servicio e bisogni miei e perfetione de casa etiam de l'arto per imparar, a bona fede senza altro pato (patto) nè obligo fino che patre venga a parlar con meco et fu per mezo del parente loro a torlo. maestro Durante pictor de Caldarola. Stete 8 di* » (1).

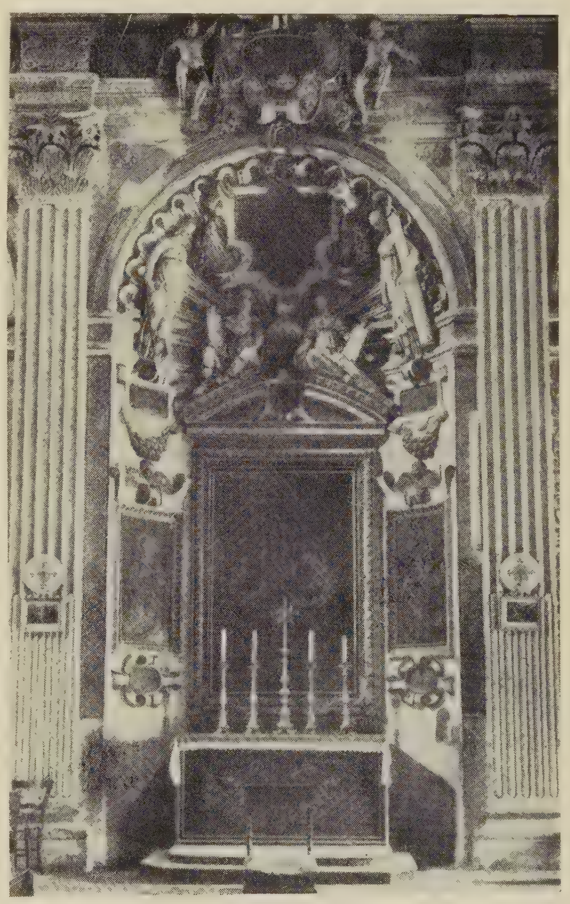
Questo « *Simon fiol de maestro Ioan Andrea* », *il* quale dopo una settimana abbandonava la bottega del pittore veneto vecchio, un po' scontroso e forse troppo esigente — che allora dimorava a Loreto — era SIMONE DE MAGISTRIS di Caldarola (Macerata). Fece male, certo, ad essere così precipitoso, chè alla scuola di tanto maestro avrebbe appreso assai bene l'arte. Se ne andò peraltro con le mani nette, mentre in quel medesimo anno altri due garzoni, entrambi di S. Ginesio, lo abbandonarono dopo avergli sottratto roba e denari (2).

Questa notizia, che compare di straforo tra le vicende autobiografiche, più tristi che liete, del vecchio ed incompreso Maestro negli ultimi anni della sua vita, è essenziale per riesaminare i dati anagrafici del pittore di Caldarola, che tutti ritengono nato attorno al 1543. Ma non si va a garzone, con l'intento di apprendere anche i primi rudimenti dell'arte, a dieci anni appena; d'altro canto è noto che la prima opera che si conosca del de Magistris — è l'ASSUNZIONE eseguita con l'aiuto del fratello Giovanni Francesco, ora nella Pinacoteca di Camerino — è datata 1562, quando cioè, se si dovesse prestar fede a quanto hanno scritto i suoi biografi, non era ancora quadrilustre. E' necessario perciò anticiparne di qualche anno la nascita che, assegnandola attorno al 1538-40, penso non si andrebbe troppo lontano dal vero.

Da chi sia andato a scuola, dopo gli otto giorni trascorsi col Lotto, non si conosce: certamente fu nella bottega del padre, ma con ogni probabilità passò poi al seguito di qualche pittore veneto, perchè i suoi dipinti si distinguono per il colore caldo e vivace.

Doveva essere anche lui — come il vecchio maestro che abbandonò così precipitosamente — un po' estroso; fu infatti disuguale nel rendimento e delle sue opere, al dire di Amico Ricci, « ora se ne vedono delle buone, ora delle mezzane, ed ora anche delle cattive ». Dipinse su tavola (come a Fabriano e Potenza Picena), più spesso su tela (quadri a Osimo, Sassoferrato, Castignano, Force, Offida, Ripatransone ecc). e trattò anche l'affresco (per es. nella Chiesa di Paganino nel Camerinese in quella di S. Martino a Caldarola, nella Cattedrale di Osimo ecc.). In patria lavorò molto per il Card. Evangelista Pallotta — amico e protettore di Torquato Tasso — che può considerarsi suo mecenate.

Le opere migliori sono quelle che eseguì prima del 1586: in seguito il disegno diviene spesso meno corretto, il panneggio trito e immoderato, il colore poco



Simone de Magistris - Figure e decorazioni in stucco d'una Cappella di Santa Maria della Carità (Ascoli Piceno).

(1) **Libro dei conti di Lorenzo Lotto** ne « Le Gallerie Naz. Italiane », I. (1894). Roma, pp. 140 e 191.

(2) Cfr. A. RICCI, **Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona**, II. Macerata. 1834. pp. 152-155; G. LIBANI. **Memorie storiche degli insigni pittori caldarolesi**, Civitanova. 1882. e **Inventario degli oggetti d'arte d'Italia**, VIII. Roma. 1936.



Simone de Magistris - Madonna del Rosario e Santi (Civica Pinacoteca di Ascoli)

armonizzante con l'insieme della composizione. Conseguenza del suo carattere discontinuo, della fretta di guadagnare o del secentismo che si affacciava prepotente sull'orizzonte?

Certo fu molto prolifico e nella sua produzione si contano molti quadri della *Madonna del Rosario*. Il fatto si spiega: lavorò egli nel clima euforico suscitato dalla battaglia di Lepanto e le richieste di raffigurare la Vergine invocata sotto questo titolo — cui giustamente fu attribuita la vittoria — dovevano giungere incessanti.

Conobbe anche la scultura, che trattò soprattutto nell'ultimo periodo della sua vita, adornando con figure e decorazioni a stucco vari altari delle chiese di Ascoli. In questa città, come bene ha intuito Amico Ricci, si trasferì un paio di decenni prima che spirasse il secolo, lavorandovi quasi in permanenza, come è confermato dai documenti d'archivio.

La prima notizia che sia rimasta di lui nelle carte ascolane è del 1580, in cui venne a dipingere gli archi trionfali per le accoglienze solenni e festose al legato della Marca Card. Sforza. Nel 1589 si parlava nel Consiglio del suo prossimo ritorno in Ascoli: gli si volevano far esaminare le armi di Niccolò IV, fatte dipingere di recente. Segno che in città, dove non mancavano altri artisti, era stimato e anteposto ad essi (3).

Un rogito notarile dell'anno avanti ci fa conoscere che stava lavorando per la chiesa di S. Domenico la grandiosa tela raffigurante la *Madonna del Rosario*, tra S. Domenico e S. Caterina, mentre altri santi e sante si profilano in secondo piano. In basso da una parte sono S. Pietro; S. Giovanni B. e S. Lorenzo; nell'altra S. Francesco, S. Girolamo, S. Stefano e S. Emidio, patrono di Ascoli, in atto di offrire la città sostenuta da tre putti. Questa tela ha la sua storia. Scomparsa dalla chiesa dopo che venne dissacrata, fu rinvenuta nel 1896 divelta dalla cornice, arrotolata e assai malconcia in un sudicio e polveroso nascondiglio dietro al coro, come inutile e ingombrante ciarpame (4).

Restaurata con cura dal prof. Orfeo Orfei di Bologna, figura oggi nella Civica Pinacoteca. Il quadro così folto di figure ha notevoli pregi di disegno, di composizione e una meravigliosa freschezza di tinte.

Altra bella *Madonna del Rosario*, il De Magistris colorì per la Chiesa di S. Rocco, oggi abbattuta; vi erano a fianco S. Domenico e S. Pietro Martire e in basso, tra molti personaggi, il pittore ritrasse se stesso: sulla base — ad imitazione di quanto si ammira nella tela di Lorenzo Lotto dipinta nel 1539 per la Chiesa di S. Domenico di Cingoli — vi erano dei putti che spargevano petali di rose (5).

In questo torno di tempo egli dovette eseguire le tele e gli stucchi di vari altari nelle chiese ascolane di S. Francesco e di S. Martino.

Col 1606 riprendono le notizie d'archivio. Stava allora dipingendo nella chiesa di S. Maria della Carità, detta la Scopa, una pala d'altare con vari ornamenti di stucco all'intorno, da eseguirsi egualmente da lui, per il compenso pattuito di 600 fiorini. Quattro anni dopo si obbligava di lavorare un'altra cappella della medesima chiesa: la pala doveva raffigurare l'*Assunzione* della Vergine, con numerose statue e decorazioni, lavoro da portarsi a termine entro due anni per 575 fiorini. Siccome in un successivo rogito del 6 gennaio 1612, l'Assunta veniva commessa al pittore Gio. Andrea Urbani di Urbino, senza alcun accenno agli stucchi, è da presumersi che questi fossero stati già eseguiti dal De Magistris, e che la morte gli avesse impedito di dar mano alla tela. La sua fine può quindi essere assegnata attorno al 1611, con un margine di due lustri abbondanti oltre la data tradizionale, che lo dice defunto nel 1600.

Anche il figlio Solerte lavorò in Ascoli. Gli fu di aiuto nell'esecuzione del quadro raffigurante S. Giovanni e S. Francesco per la capella di S. Maria della Carità decorata nel 1606 e cinque anni dopo abbellì forse con stucchi, insieme al fratello Federico, l'altare del Crocifisso nella chiesa di S. Angelo Piccolo.

Al rogito fu presente un altro pittore, SEBASTIANO GHEZZI di Comunanza, padre di Giuseppe e nonno del Cavaliere Pierleone, che lo superarono di gran lunga nel merito e nella fama (6).

D. Giuseppe Fabiani

---

(3) Arch. Stor. Comune di Ascoli. **Bull. Deposit.** sett. ott. 1580. e **Riform.**, 8 maggio 1889. c. 214.

(4) Arch. Notar. di Ascoli, atti di **A. Antonelli**, 12 agosto 1588. c. 251. e « Il Piceno » dell'8 novembre 1896.

(5) B. ORSINI. **Descrizione delle pitture sculture architetture di Ascoli**, Perugia. 1790. p. 208. Cfr. pure « Arte Cristiana » 1953. figura a pag. 226.

(6) Atti di **G. Sardi**, 1° febbr. 1606. c. 82. di **M. Tufi**, 22 giugno 1610. c. 28. e 6 genn. 1612. c. 20. di **G. P. Bonafede**, 16 novembre 1611. c. 452.

A SERVIZIO DEL CULTO

Mentre si moltiplicano gli interrogativi e i problemi in campo di arte sacra, di cui le frequenti discussioni sono una vivace testimonianza, e mentre riteniamo nostro dovere insistere su questa problematica, anche se non è così spesso possibile passare dallo stato di sospensione indagatrice a quello di serena e sicura soluzione dei vari quesiti, ci pare pur sempre utile, a dare una esemplificazione, sviluppare l'indagine informativa col pubblicare, e sottoporre così all'esame pubblico, i fenomeni che ci si presentano di volta in volta: opere, artisti, istituzioni che vivono, nascono, si sviluppano, si evolvono attorno a noi oggi.

Questa volta, e come in rappresentanza di un folto numero di modesti artisti ancora esistenti che con impegno e serietà professionale mettono il loro ingegno, la loro sensibilità e la loro maestria a servizio della Chiesa, ne presentiamo due che vivono nell'ambito della Scuola Beato Angelico, e questa pubblicazione senza pretendere di esaltare la loro opera come la quinta essenza di quanto può e deve entrare in chiesa, vuole essere una affermazione di principio circa la validità, a nostro parere, di una produzione coscienziosa, sentita, ossequiosa delle buone tradizioni, schiva dagli estremismi e dalle arditezze ed insieme da troppo facile manierismo o addirittura dall'abitudine del soggetto, dedita non solamente ad una libera ideazione dell'opera, ma alla laboriosa esecuzione che mette in salutare e diretto contatto con la materia dell'arte: la pietra e il marmo per lo scultore, il muro e le tessere per il musaicista, l'intonaco per l'affreschista ecc.

Poichè è pur vero che se tocca ai grandi artisti intuire ed esprimere con chiarezza l'anima e lo stile di ogni epoca, creando così la linea principale di evoluzione dell'arte, è un fatto sicuro che la loro opera non esaurisce l'apporto e le possibilità del loro ambiente e che tocca a tutti gli altri artisti contemporanei nella sincerità della loro libertà intendere il messaggio dei grandi e divulgarlo, o anche semplicemente in assoluta indipendenza dal loro cammino esprimere una personale esperienza, fors'anche meno universale, ma purtuttavia valida, perchè sentita in unità e assonanza con il proprio tempo.

E vale la pena di osservare che nel caso delle necessità del culto, ove raramente ha posto l'arte pura *cui si dànno i grandi, il più delle volte si richiede l'opera di artisti che abbiano la modestia di eseguire direttamente le loro opere senza esecutori intermediari, così da raggiungere una personale espressione che nasce dalla diuturna conoscenza della materia di cui si servono: questi uomini, che forse un'ingiustizia chiama artigiani, sono i musaicisti, gli affreschisti, gli intagliatori, i capomastri, i cesellatori, gli orafi che in altri tempi ci hanno dato il maggior numero degli oggetti che giustamente e gelosamente ammiriamo e conserviamo nelle nostre chiese e nelle nostre sacrestie.*

A questi veri e nobili servitori del culto noi chiediamo, e ci pare di riscontrare in quelli che oggi presentiamo: 1° *che posseggano uno* « stile » *cioè una coerente forma di espressione, che risulti, nello stesso tempo che dalla loro libertà di sentimento, anche dalla loro comunione con la società in cui vivono, e perciò si tratti di uno stile* vivo, 2° *che il loro stile sia pure proporzionato, cioè rispondente alla materia che usano e che debbono conoscere a fondo,* 3° *che siano permeati da una coscienza e sensibilità religiosa aperta alle necessità e capacità dei fratelli cui rivolgono il loro discorso spirituale artistico; sensibilità religiosa tuttavia che lungi dall'adattarsi e dall'accontentarsi della superficiale e talora superstiziosa religiosità delle masse tragga il proprio nutrimento da una sana e profonda formazione liturgica.*

In campo profano è forse questo il ruolo che va assumendo il cosiddetto "industrial design", indice di una larga vitalità artistica della nostra epoca sotto tanti aspetti apparentemente povera di poesia.

Molte altre considerazioni vorremmo fare su questi argomenti, ma ci pare che usciremmo dai limiti per ora prefissici di una informazione ragionata.



Scuola Beato Angelico. - Tabernacolo eucaristico a cassaforte in acciaio saldato con rivestimento in rame sbalzato e patinato; progettazione e temi di Angelo Marelli. - Nella portina è raffigurato il Cristo attorniato dalle varie schiere dei Beati nutriti e immortalati dal Pane miracolosamente moltiplicato. - Sui fianchi simboli biblici dell'Eucarestia.



Angelo Marelli, della Scuola Beato Angelico - Particolare del grande mosaico absidale raffigurante Cristo Re, nella chiesa di S. Giorgio della Vittoria in Reggio Calabria.



ANGELO MARELLI - SCUOLA BEATO ANGELICO (1954) - MUSAICO ABSIDALE DELLA CHIESA DI S. GIORGIO ALLA VITTORIA IN REGGIO CALABRIA

Angelo Marelli

giovane maestro della Scuola B. Angelico

Direi che tra i compiti più importanti della nostra Scuola vi sia questo: sospingere i produttori di oggetti destinati al culto verso una più umana e profonda valorizzazione della loro professione resa cosciente del valore liturgico di preghiera rappresentata che essa contiene e con questo mezzo far sì che quel lavoro, diversamente del tutto artigianale, sia pervaso da una piena partecipazione della personalità dell' autore trascinato insensibilmente a far esprimere alla materia che tratta la sua propria passione, la sua individualità, la sua comunione con i fratelli, trasformando e sublimando in ultima analisi quel lavoro in espressione artistica genuina almeno nella misura di quelle innate qualità naturali che ogni artista grande o meno che sia, ha ricevuto da Dio.

E' un cammino molto diverso da quello che altri



Angelo Marelli, della Scuola Beato Angelico - Decorazione musiva della Cappella Poli nella chiesa cimiteriale di Orta (Novara).



Angelo Marelli, della Scuola Beato Angelico - Cristo risorto tra angeli estatici; particolare della decorazione musiva della Cappella Poli nella chiesa cimiteriale di Orta (Novara).

conduce oggi nella ricerca di una viva arte sacra moderna; ben lo sappiamo; nè da parte nostra vogliamo coltivare la presunzione di aver raggiunto o di raggiungere tra breve dei risultati eccelsi o anche semplicemente soddisfacenti. Il tempo in cui viviamo, che getta con tanta prodigalità l'ombra del dubbio su ogni cosa non permette illusioni, e ben sappiamo che all'artista, portato per infatuazione all'alto sentire di sè e della sua opera, anche quando scarsa gli fu natura di talento, ben si conviene la modestia. Tuttavia noi crediamo che una nuova arte religiosa cristiana veramente spontanea, popolare avrà come sempre umili natali, e la terranno a battesimo la semplicità di una fede genuina e la conoscenza di un mestiere.

Parrebbe adombrato questo rapporto tra la « nuo-

va » arte e il « mestiere » dell'artista anche in quelle parole in cui il Santo Padre accennava nella « Mediator Dei » all'influsso talora determinante di nuovi materiali: « Non si devono disprezzare e ripudiare genericamente e per partito preso le forme ed immagini recenti, più adatte ai nuovi *materiali con i quali esse vengono oggi confezionate* ».

E' per questa ragione che la Scuola Beato Angelico, lungi dal determinare l'orientamento artistico dei suoi allievi, favorendo una larga informazione tecnica, lascia che ciascuno ritrovi spontaneamente il legame che lo stringe ad un determinato tipo di espressione particolarmente capace di manifestare l'animo suo. Proprio nell'accostare tutti i rami e tutte le tecniche dell'arte, e nello sforzo di piegare alla propria dimensione e alla própria grafia l'uno e l'altro materiale, il giovane scopre se stesso nell'uso di quella tecnica a lui più proporzionata. La specializzazione nasce da sè, e benchè si possa considerare un limite, tuttavia è comune anche ai grandi: la vocazione di scultore ha seguito Michelangelo architetto e pittore, così come solo la terracotta ha portato alla gloria i Della Robbia: quanti artisti forse sono stati traditi da una vocazione mal interpretata!

Angelo Marelli ci pare un esempio tipico della fecondità del metodo scolastico della « Beato Angelico ». Lo presentiamo qui come mosaicista, ma non è da credersi che il musaico sia l'unica sua forma espressiva, l'unica tecnica da lui conosciuta e posseduta: la sua versatilità lo rende infatti abile e capace in molti settori dell'arte applicata; si è dato per un certo tempo allo studio dell'architettura, e della chiarezza logica di quest'arte, ben sa la sua capacità espressiva, specie quando in collaborazione con qualche collega cesellatore studia la realizzazione di vasi sacri, tabernacoli eucaristici ed altri arredi. In queste come in altre opere spicca la sua rara cultura teologica e la sua potente inclinazione a sintetizzare in immagini possenti i testi liturgici e le realtà della fede: ricorderò a questo proposito il diritto e il verso di una croce astile ispirata al testo di un magnifico prefazio





A. Marelli, Scuola Beato Angelico - Sopra: **motivo ornamentale per Cesena**; a sinistra: **testa d'angelo, particolari della decorazione della Cappella Poli ad Orta (Novara).**



Cornelio Turelli, scultore, Milano - Ritratto monumentale di Mons. Giuseppe Polvara, fondatore della Scuola Beato Angelico per l'arte sacra.

ambrosiano; così come un tabernacolo partito da poco per l'America in cui la porticina illustra l'arduo tema della comunione dei Santi in una dilatata « moltiplicazione dei pani ».

Nel settore dei parati liturgici Marelli ha disegnato diversi esemplari veramente originali come la pianeta (parte di un parato completo) che fu esposta a Bologna nel mese scorso, ed ha concepito e messo in esecuzione i disegni per damaschi prodotti dalla Scuola stessa, grazie alla sua preparazione tecnica nel settore della tessitura in seta.

Ma la cultura teologica di Marelli, così come la sua famigliarità con la letteratura biblica e patristica, oggetto di amoroso studio nella segretezza della sua cella, hanno un potente influsso sul suo stile che risente di una dogmaticità racchiusa in un gioco di forme massiccie, robuste come qualcosa di inviolabile, e di impenetrabile, chiuse al gioco di affascinanti avventure esibizionistiche.

I visi dei suoi Cristi (il più sereno è quello del musaico di Reggio Calabria, l'opera sua più vasta) rispecchiano il dramma di questo giovane, ribelle ad

ogni montatura come ad ogni dittatura artistica, che pare talora volgerlo al disprezzo; deciso come è a conservare nel suo intimo come nella sua opera una base assoluta di valori cui si sente fortemente legato.

Ritengo che questo aspetto, da cui viene pure la rigidità talora severa delle sue figure abbia profondamente inciso nel suo stile facilmente rimarcabile, e sia stato nello stesso tempo lo stimolo ad orientarsi verso il musaico.

Questa tecnica che egli ebbe ad esercitare come allievo esecutore a fianco di maestri che lo hanno preceduto nella scuola, gli offre elementi particolarmente cari: il colore deciso dato dalla pasta vitrea delle tessere musive e che obbliga ad una schematizzazione e ad una campitura delle zone plastiche entro forme definite, il gioco di accostamento e di semina delle tessere che vengono a disporsi logicamente in giri pressochè concentrici nell'ambito di un viso, di un particolare di panneggio, di una nuvola, di un fiore.

Perchè, come abbiamo tenuto a precisare, Marelli non è solo uno che fa i cartoni per musaici, ma un artista che cerca la sua espressione nel tatto delle dita che premono una per una le tessere nella pasta cementizia appositamente preparata con la pazienza e l'umiltà d'un antico pittore di iconi, e così la preghiera fatta lavoro imbastisce la sua pittura musiva e la pervade insensibilmente.

E' una preghiera dignitosa, severa, apparentemente tranquilla, ma che trapela un'intimo dramma.

Dicevo più sopra che la compattezza serrata dalle sue figure nasce forse dalla sua ispirazione teologica.

Cornelio Turelli, scultore, Milano - L'ultima Cena: grandioso bassorilievo in granito bianco di Montorfano, per la tomba Lovati-Colombo a Busto Arsizio. Questa raffigurazione così poco usata, è la più adatta per una tomba multipla, ad esprimere l'eternità del vincolo spirituale che lega quanti sono in comunione in virtù del Pane Eucaristico che li ha nutriti. La Santa Comunione nel Sacrificio eucaristico è certo il più potente mezzo che lega tra loro i vivi ed i morti. - Progettazione ing. Carlo Fontana.





Cornelio Turelli, scultore - Particolare dell'Ultima Cena nella tomba Lovati-Colombo a Busto Arsizio. Un gruppo degli Apostoli, tra cui Giuda, l'unico senza aureola, in un atteggiamento di confusione assiste al dono ineffabile dell'amore di Gesù.

da quel mettersi in posizione di difesa, ma forse nasce anche da un certo ermetismo solitario che caratterizza la sua vita sociale: potrà essere interpretata per timidezza, ed in tal caso c'è da augurarsi che una apertura ad una più intima comunione col prossimo apra il cerchio chiuso delle sue forme per liberarle a un volo più spigliato e più lirico; ma potrebbe anche non essere così, potrebbe darsi che l'uscita da questo isolamento artistico lo esponga a sbandamenti: e perciò ancora una volta riteniamo che tocchi all'artista trovare la *sua* strada.

Marelli non è un prolisso: le opere che presentiamo sono sì una parte appena della sua produzione, ma prendiamo atto con piacere della misura con cui egli produce le sue opere: potrebbe essere pericoloso aderire a tutte le richieste, essere pronti e puntuali ad ogni commissione: nella fretta dell'esecuzione l'ispirazione talora si soffoca, talora si cade nella verbosità e nella ripetizione superficiale: il buon artista non imita neppure sè stesso: e questo ci pare sia un altro merito di Angelo Marelli.

E' perciò che noi ci auguriamo assai dalla sua opera proprio perchè schiva da colpi di scena, ma piena di totale dedizione.

Voce della Scuola Beato Angelico



Cornelio Turelli, scultore - Il Gruppo di Gesù consacratore nel grande bassorilievo della tomba di Busto Arsizio. L'autore ha voluto cogliere il momento più sacro del grande dramma, quando Gesù dona se stesso fatto cibo ai suoi apostoli meravigliati e commossi.



A. MARELLI – SCUOLA B. ANGELICO – MADONNA DEL ROSARIO – BOZZETTO PER MUSAICO

Cornelio Turelli, scultore - Stele sepolcrale della tomba Castiglioni a Busto Arsizio. Sulla grande lastra riprendente l'antico simbolo della architettura funeraria antica, l'autore ha rappresentato sulle due facce l'albero della vita, nella sua comparsa nel paradiso terrestre fra Adamo ed Eva, e poi raffigurato nella croce Salvifica del Redentore. - Prog. Ing. C. Fontana.



Cornelio Turelli - scultore

Per i lettori non è un nome nuovo: a più riprese le sue opere vennero presentate su queste stesse pagine.

Turelli non è un artista troppo fecondo: lavoratore infaticabile, costretto da necessità ad elaborare e mandare a compimento opere altrui, sa però dare anche del suo. Non si lega a nessuno degli artisti che gli affidano le proprie opere per l'esecuzione, e neppure si è fatto una maniera sua propria, ma di volta in volta sa trarre il meglio dai materiali che intende usare e che gli vengono presentati. Non che si intenda con questo giustificare una certa discontinuità nella sua opera, quanto invece mettere in evidenza uno degli innegabili suoi meriti derivanti da una profonda conoscenza pratica dei materiali. E' vero che l'abilità dell'uomo aiutata dalla macchina, può avere solitamente dominio incontrastato sui materiali, ma è altrettanto vero che questi materiali hanno caratteristiche loro proprie che li rendono preferibili e spesso insostituibili fra tutti gli altri.

Non vogliamo pezzi di bravura frutto di pura abilità tecnica, e preziosismi vuoti, vogliamo razionalità, sensibilità e sincerità nell'opera d'arte. Il colore non è semplice convenzione da potersene liberare facilmente; le analogie che sensibilizzano il nostro pensiero non si possono distruggere o alterare senza creare perciò stesso una falsità.

Si può pensare al granito e vederlo come fondamento, colonna, cornicione che protegge e lega una costruzione; non lo vorremmo vedere come materiale delle Grazie del Canova o di certi preziosismi decorativi di fregi.

La sensibilità dell'artista, come del resto quella comune, non può rimanere indifferente di fronte ai diversi materiali.

L'aver saputo valorizzare il materiale secondo le sue qualità specifiche m'è parso appunto una delle note più appariscenti dell'opera di Turelli. Non intendo ridurre la sua arte a questo solo elemento ma far notare come in tal modo l'opera condotta personalmente a termine mantenga quella freschezza e sincerità di



Cornelio Turelli - Bozzetto per un bassorilievo presentato al concorso per una pala dedicata all'Assunta, indetto dalla Fabbrica del Duomo di Milano.

Cornelio Turelli - Gli Angeli della Passione, bassorilievo sepolcrale in bianco di Carrara (Busto Arsizio - Varese). - Sotto: dello stesso: bozzetto per una statua di S. Antonio.



espressione che in altri appare più o meno attenuata passando dal bozzetto all'esecuzione, solitamente ridotte a fredda riproduzione: sensibilità di artista e di lunga pratica in cantieri di lavoro e in laboratorio, sono la spiegazione più semplice e chiara delle sue opere.



L'ultima Cena (pag. 167 s.): monumento funebre nel cimitero di Busto Arsizio (Varese) in granito bianco di Montorfano (m. 3,50 x 1.60) opera di grandi dimensioni e di fattura larga e riassuntiva. La composizione pur rompendo un po' lo schema della rigida simmetria con cui si è soliti rappresentare questa scena, mantiene una linea decorativa ben chiara.

Grande armonia regna tra le diverse parti: la semplicità della mensa del più grande sacrificio, la sobrietà dei panneggi, la quasi uniformità del gesto, il movimento contenuto dei tre gruppi formanti la composizione, durezza e sommarietà in questi volti fratelli.

Di percezione non tanto immediata invece è il tema che ci richiama la famosa « mensa » del Cimitero di Callisto.

L'artista nostro però, incalzato dal susseguirsi dei pensieri ha voluto darci un'opera di carattere discorsivo, rappresentando cioè diversi momenti di quella straordinaria Cena: l'istituzione dell'Eucaristia espressa colla presenza della materia dell'Eucaristia e coll'atto di affettuosa donazione di Cristo ai suoi discepoli, il tradimento di Giuda, espresso dall'isolamento del traditore alla tavola comune e dal calmo risentimento degli apostoli, ormai rapiti dal mistero dell'Eucaristia e preoccupati a degnamente ricevere in loro Cristo.

* * *

L'albero della vita e della morte (pag. 169) monumento funebre nel Cimitero di Busto Arsizio (Varese)



Cornelio Turelli, scultore, Milano - Madonna con Bambino - Bassorilievo in marmo bianco di Carrara.

in diorite nera lucidata di Anzola. Non so se fu il tema a suggerire la forma della stele, o se questa ha richiesto tale tema.

Il mezzo d'espressione si fa in questa opera ancora più semplice che nella Cena. Questa stele vuol parlare più alla ragione che al cuore.

Per questa forse mi sembra pleonastica la figura della Maddalena inginocchiata. Cristo e la Madonna sono il novello Adamo e la nuova Eva.

L'umanità si trova rappresentata in Giovanni figlio di Adamo e di Eva secondo la carne, figlio di Maria per elezione.

Una profonda incisione segna il contorto del disegno racchiudendo una modellatura appena accennata a larghi piani.

L'Assunzione di Maria Vergine al cielo (bozzetto qualificato nel Concorso per una pala in marmo di Candoglia per il Duomo di Milano).

La scena è nettamente divisa in due: la parte superiore colla Trinità, la Vergine e gli Angeli, dinamica vibrante di chiaroscuro e la parte inferiore colla prima comunità cristiana, stretta in contemplazione del mistero dell'Assunzione, pesante e composta.

* * *

Gli Angeli della Passione, monumento funebre nel cimitero di Busto Arsizio, in marmo di Carrara.

Il candore del marmo bianco di Carrara valorizzato da una modellazione larga e delicata crea una atmosfera di misterioso rito sacro dove gli Angeli, irrigiditi dal dolore, si sono raccolti cogli strumenti della Passione di Cristo.

Osservazioni contro la Chiesa rotonda

in margine al congresso bolognese

Non è la prima volta che mi sento spinto a trattare di questo argomento, dacchè autorevoli esponenti dell'autorità ecclesiastica, forse con troppa accondiscendenza, hanno pubblicamente lodato soluzioni architettoniche di chiese perfettamente circolari con l'altare maggiore al centro rivolto verso un punto qualunque degli infiniti che costituiscono la circonferenza del vano spaziale. Ho anche letto talora che questo tipo di chiesa, — ma allora erano dei laici a scrivere, — ritorna ad una tradizione assai diffusa in antico e ben soddisfacente alle necessità liturgiche da un punto di vista sia pratico che psicologico.

Dissentendo decisamente da tali pareri, per ragioni molto precise (così mi pare) e constatato, come ci ha dato occasione di fare la recente rassegna bolognese di architettura sacra italiana, che questa icnografia chiesastica si va diffondendo perniciosamente moltiplicandosi in nuovi esemplari, credo opportuno sottoporre alcuni argomenti all'esame sia del pubblico come particolarmente degli interessati sacerdoti committenti e artisti costruttori.

A ben chiarire l'ambito di questa modesta polemica premetto, e tengo a metterlo ben in chiaro, che non intendo condannare qualunque forma di chiesa « accentrata », concepita cioè in modo che l'insieme dei fedeli sia raccolto in una compagine pressochè circolare, comunque compatta, e non distribuita lungo un asse longitudinale a mo' di corteo più o meno lungo in rapporto alla sua larghezza; intendo parlare precisamente di quelle chiese di forma geometricamente circolare in cui, evitando di dare preferenza ad un asse, vorrei dire cardinale, si organizzano concentricamente gli elementi funzionali del culto attorno a un punto centrale in cui viene posto l'altare. E' soprattutto la posizione dell'altare in mezzo alla chiesa che crea il tipo di architettura che ritengo funzionalmente e psicologicamente, e perciò liturgicamente, errato.

1. *Coordinate geometriche dell'azione liturgica*

Affermo in primo luogo che l'azione liturgica ha in sè degli elementi geometrici ben precisi, determinati dalle sue leggi, che sono le rubriche cerimoniali, in secondo luogo ritengo che questi elementi geometrici debbano essere il perno geometrico di tutta la chiesa che ad essi deve ordinarsi e in un certo senso, se occorre, subordinarsi.

Comunque si risolva il problema della funzione contingente o assoluta della chiesa cristiana cattolica (tempio, scuola, oratorio, monumento) è ovvio che la chiesa è in funzione dell'altare del sacrificio eucaristico, cioè la Santa Messa; altare che al tempo stesso è ara, custodia e dimora di Dio, cattedra ecc. E' per questo che ritengo poter fermare la mia indagine alla liturgia eucaristica sacrificale come quella per cui principalmente si richiede la edificazione delle chiese parrocchiali.

Ora esiste in primo luogo un asse di simmetria dell'azione liturgica nella Santa Messa: *su questo asse si trovano*: la posizione del Sacerdote durante la recita del Confiteor, ai piedi dei gradini che salgono al piano dell'altare; la posizione del sacerdote durante la recita delle secrete, nel mezzo del piano dell'altare al quale in determinati momenti appoggia le mani, aperte o giunte; la « pietra sacra » quando l'altare intiero non è consacrato, ovvero il sepolcreto delle reliquie; il tabernacolo, quando l'altare ne è munito, il Crocefisso, che non può mai mancare durante la celebrazione del Sacrificio, la pala quando c'è, cioè la raffigurazione del titolo cui è dedicato l'altare stesso (santo o mistero della vita di Cristo o di Maria Santissima): l'ingresso principale della chiesa; i cancelli dell'altare, cioè il punto in cui il sacerdote giungendo solennemente dalla sacrestia si volge verso l'altare per accedervi: qui egli scopre in capo avvicinandosi all'altare stesso, quando su di esso è esposto il SS. Sacramento, qui egli viene per incontrarsi col popolo, a ricevere le offerte, a riconsegnare la candela nel giorno della Purificazione e l'ulivo per la processione delle Palme, qui accoglie i giovani leviti per coprirli della veste talare e così via.

Su questo asse vengono poste le oblate eucaristiche, durante la Santa Messa dall'Offertorio alla Consumazione, sopra il corporale ivi appositamente steso e finalmente attorno a *questo asse si incardina* il popolo fedele al quale il celebrante si volge per trovarselo tutto di fronte onde proferire il rituale saluto: « *Dominus vobiscum* » nonchè rivolgere i principali avvisi: *Orate fratres, ite Missa est.*

Sottolinea la presenza di questo asse la forma necessaria dell'altare, che sviluppa la sua mole e il suo piano d'appoggio in senso ortogonale ad esso venen-

dosi a determinare sulla destra del celebrante in « lato dell'epistola » e a sinistra in « lato del vangelo ». La terminologia rubricale di « cornus » adombra ancor più l'andamento trasversale dell'altare.

Lo sviluppo solenne del rito amplifica lo schema simmetrico creando il posto (anticamente tenuto dagli amboni) donde il suddiacono canta l'Epistola e quello donde il diacono annuncia il Vangelo che si trovano l'uno da una parte e l'altro dall'altra di quell'asse di cui abbiamo parlato.

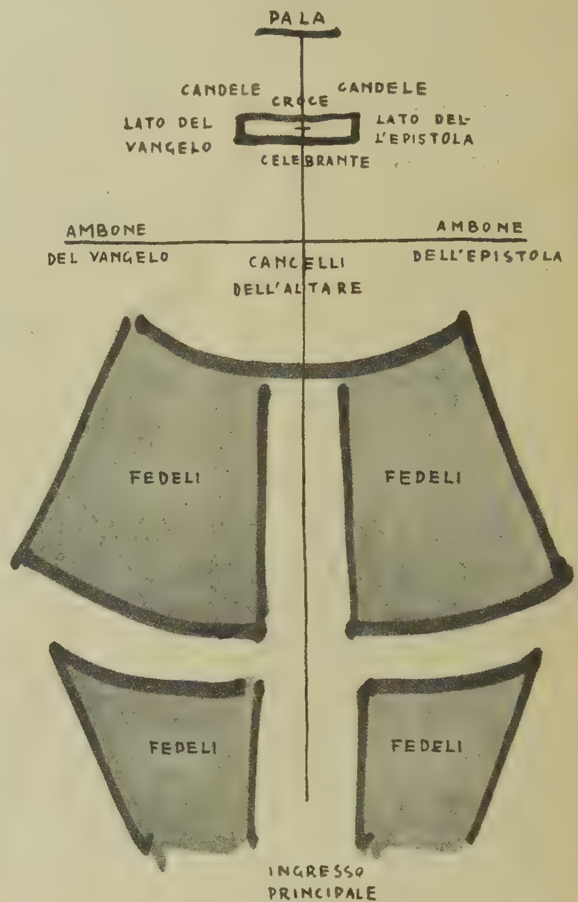
Comunque vengano disposti i candelieri, siano sulla mensa, sui gradini della retavola o posati sul pavimento debbono spartirsi ugualmente da una parte e dall'altra di questo asse.

E' vero che questo asse non comporta sempre il medesimo ordine di elementi: vi sono negli esempi del passato legittime varianti sul posto rispettivo che lungo di esso vennero a prendere elementi come il coro, sacerdotale o monastico, il celebrante, la cattedra episcopale nelle cattedrali o prelatizie, l'altare, il popolo. Infatti anticamente il celebrante stava con la



faccia al popolo come ancora si usa o si torna a fare legittimamente in certi luoghi e perciò dalla parte opposta dell'altare, ma sempre sull'asse diciamo così cardinale; similmente i cori monastici si trovavano anticamente tra i fedeli e l'altare e così via. E' però interessante notare come la lituriga ha cercato di ovviare alla mutata posizione obbligando il sacerdote a scomodi giri sui talloni pur di avere almeno una volta tanto tutto il popolo di fronte a sè.

In ogni caso si osservi come lungo l'*asse cardinale* vi sia un punto che nella maggioranza dei casi distingue categoricamente la zona dei fedeli dal Santuario,



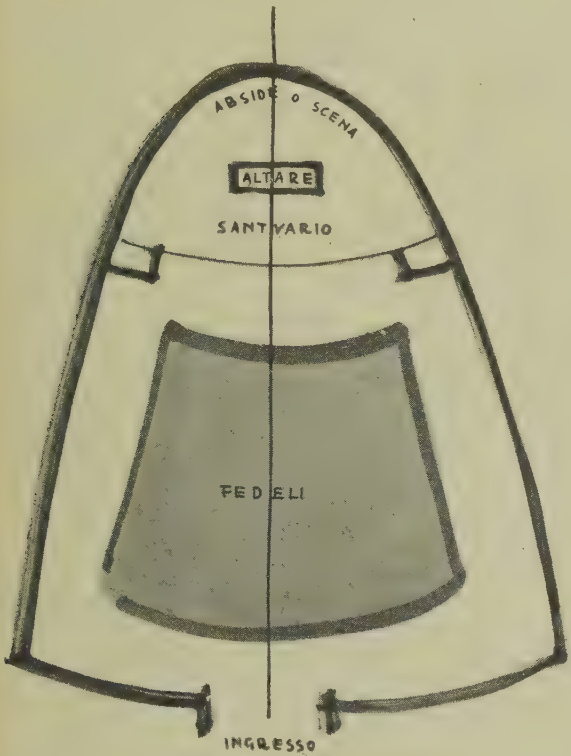
Due schemi di distribuzione usuale dei servizi liturgici spontaneamente scaturiti dalla quotidiana esperienza e dall'uso più logico secondo le coordinate geometriche delle cerimonie.

riservato al clero e comunque assolutamente interdetto alle donne. Qui i nostri padri posero con logica intenzione l'arco trionfale.

Nasce da questa legge assiale il cuore della Chiesa con le sue coordinate geometriche. Ebbene, non è dovere e compito della geometria architettonica, allorchè funzionale e organica come deve essere, atteggiarsi in modo da sviluppare questi elementi basilari? E' vero, qui siamo in una logica speciale, la logica dello spazio, ma non meno stringente dell'altra, quella per cui un architetto del nostro secolo non saprebbe pensare un edificio industriale se non in funzione dell'itinerario del manufatto e dei sottoprodotti, cioè del processo produttivo, così come nel progettare una stazione non potrà prescindere dagli itinerari-viaggiatori, convogli, bagagli, servizi speciali. Meglio ancora dirò, per chiarire il mio pensiero, riferendomi a esempi urbanistici: l'orientamento di una linea di traffico, il

percorso di un fiume, l'andamento accidentato del terreno determinano in modo categorico lo sviluppo di un centro urbano. L'architetto che prescinde dalla esistenza di elementi geometrici nell'azione liturgica non può evitare errori analoghi a quelli cui andrebbe incontro un urbanista che non si preoccupasse del tracciato di un fiume in mezzo a una città in fase di sviluppo.

Che cosa dire dunque da questo punto di vista della chiesa circolare? Essa è concepita in base a una forma geometrica priva di asse, ovvero con infiniti assi, nessuno dei quali rispetta le premesse di cui sopra. Si osservino semplicemente gli schemi qui indicati e si esamini se da tali schemi può mai venir fuori *organicamente* una icnografia circolare, tenuto presente che lo spazio maggiore è sempre quello occupato dai fedeli e non può essere equiparato a quello del cosiddetto santuario.

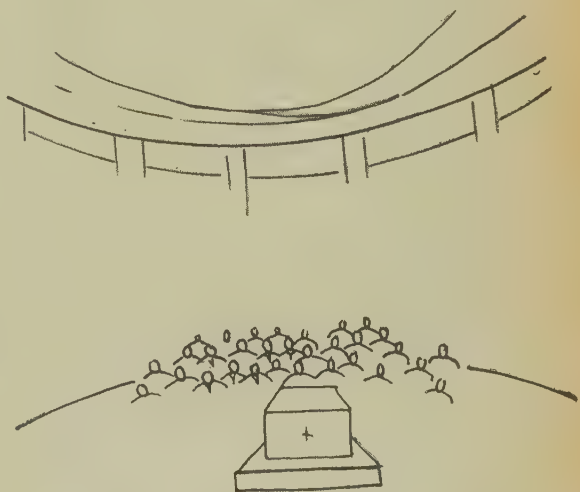


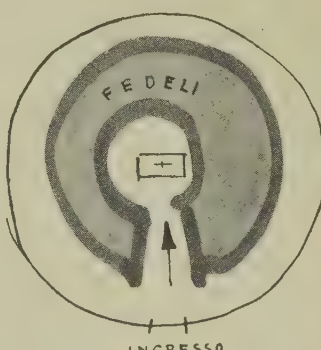
La presenza di un abside di sfondo è la naturale conclusione di una architettura che si svolge in funzione dell'altare della S. Messa.

2. L'azione liturgica come spettacolo ambientato

Giustamente, benchè con le dovute riserve, la liturgia, e in particolare la S. Messa, si possono paragonare ad un'azione drammatica, ad una sacra Rappresentazione; così almeno da un punto di vista esteriore. Orbene non è inutile notare che per lo più la rappresentazione drammatica comporta la distinzione tra interpreti e spettatori col posto relativo, e l'ambientazione scenica della zona occupata dai primi. E' vero che non sempre è stato così e che oggi in particolare alla ricerca di un « teatro nuovo », si vogliono forzare questi diaframmi divisori nel tentativo di ingaggiare lo stesso pubblico nella rappresentazione; ciò avviene già nella liturgia ove per la realtà dell'Azione compiuta tutti sono attori, nè vi è propriamente un pubblico di semplici spettatori. Tuttavia, a parte l'eccezione di alcuni teatri in cui la scena è ridotta ad una semplice pedana posta in mezzo al pubblico, giova rilevare da una parte che mancano veri e propri teatri con palco tradizionale che abbiano uno sviluppo di pianta del tutto circolare. Certamente la chiesa moderna ha molto da imparare dalle conquiste tecniche funzionali ed estetiche compiute nel settore delle sale di spettacolo, soprattutto dal punto di vista dell'acustica, della visibilità e del conforto: ma quali sono le sale di spettacolo di oggi che abbiano forma esattamente circolare? In altre parole, se si può in un un certo senso equiparare la chiesa a un teatro, perchè si vuol fare la chiesa rotonda a distribuzione concentrica, quando ciò non si fa per il teatro?

D'altra parte bisogna tenere presente come la Santa Chiesa, mentre si preoccupa di far partecipare anzichè assistere i fedeli ai sacri riti, non manca mai nello stesso tempo di rilevare la profonda diversità tra la partecipazione dei fedeli (muniti di un sacerdo-





Divergenza prospettica dell'altare nella visione interna della chiesa rotonda.

zio, per così dire, meramente passivo e potenziale) e quella del celebrante e dei ministri (muniti di vero e proprio sacerdozio attivo ed attuale) nel compimento dei riti stessi.

Ma su questo problema torneremo nel seguente punto; qui mi preme rilevare l'importanza psicologica dell'ambientazione scenica dell'altare che viene totalmente a mancare allorchè l'altare si suppone collocato nel centro dell'assemblea. Si direbbe che l'involucro architettonico perda la sua efficacia, dal momento che i fedeli lo sentono solo alle loro spalle, e non più convergente verso una parete absidale comunque concepita che fa da sfondo all'altare.

Quanto abbiamo detto a proposito delle coordinate geometriche mi pare che trovi nella ambientazione scenica absidale una estensione ed una conferma. Essa compie soprattutto l'insostituibile funzione di creare attorno all'altare uno spazio chiuso di cui esso sia il vero centro e che nello stesso tempo vi concentri lo sguardo di tutti come di rimbalzo obbligato.

Che dire poi quando, come è giusto, questa parete absidale è concepita nella completezza d'una decorazione pittorica che presenta nella figura impassibile del Cristo Mediatore la realtà eterna cui la liturgia si riallaccia, e magari in raffigurazioni succedentesi a ciclo dietro l'altare nella zona più bassa, l'illustrazione del significato e dello spirito delle diverse stagioni liturgiche?

Al contrario nella chiesa circolare, questo complesso di forme convergenti all'altare viene a scomparire del tutto nella visione di chi si trova all'interno di questo cerchio: infatti basterebbe a provarlo il ricordare che la proiezione geometrica del cerchio da un punto interno ad esso, su un piano pressochè perpendicolare (quello della visione umana) è una conica aperta all'infinito e che lungi dal convergere, diverge lo sguardo dall'altare, senza contare poi il fatto che se l'altare è ad un livello sufficientemente basso per una buona visione, esso si presenta all'osservatore su uno sfondo di pubblico con evidente causa di distrazione.



Problematicità della collocazione del pulpito in una chiesa rotonda con l'altare al centro.

3. *Organizzazione gerarchica del culto liturgico*

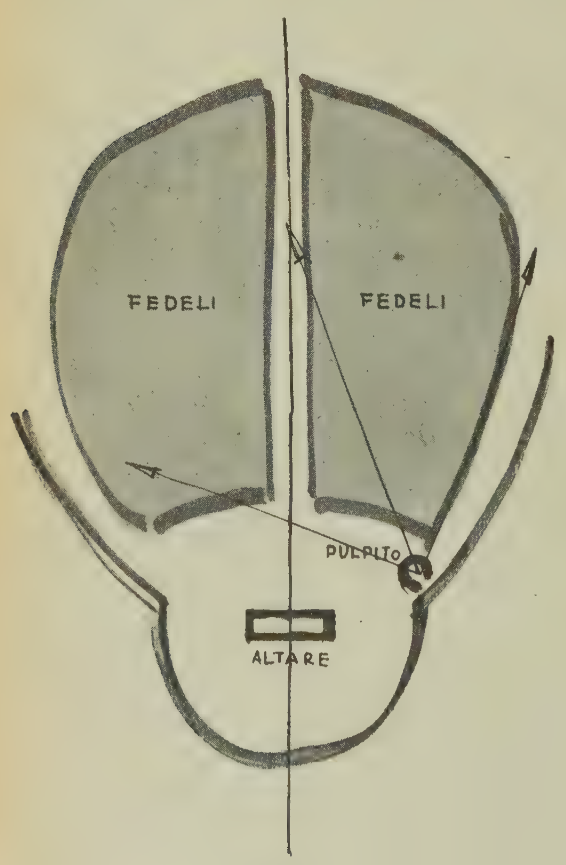
Ne abbiamo già fatto un cenno, non c'è che completare l'argomento. Secondo la liturgia, e nella stratificazione della S. Messa se ne conserva tuttora la traccia, esistono tre categorie di persone aventi rapporti diversi con essa che in pratica si sono concretati in appositi spazi architettonici; essi sono:

a) i catecumeni e acattolici, cui è interdetto l'ingresso nell'aula sacra durante la celebrazione del Sacrificio vero e proprio; ad essi vengono assimilati i penitenti contumaci o scomunicati.

b) i battezzati che possono prendere parte al sacrificio in quanto possono offrire se stessi nella giustizia della Grazia ricevuta.

c) i chierici consacrati, deputati con apposito sacramento al divin culto e dotati di arcani poteri sacerdotali.

La prima categoria è praticamente scomparsa ed è pure scomparsa nella Messa la rispettiva « missio cathecumenorum » e nella Chiesa molte volte l'atrio separato. Rimane la distinzione fondamentale tra le altre due categorie, che come si è accennato si è il più delle volte concretata nella distinzione tra Santuario e aula o platea; questa soluzione di una successione gerarchica longitudinale di spazi in funzione di una



La migliore collocazione del pulpito in rapporto ad un pubblico di fedeli ben raggruppato e in rapporto all'altare.

direzione fondamentale (dall'ingresso all'altare) è fuori di dubbio la più chiara e la più efficace in ogni senso. Le osservazioni sopra riferite circa la proiezione geometrica del cerchio, mi pare infirminino sufficientemente la validità ottica e psicologica di una gerarchia basata su ripartizione in zone concentriche.

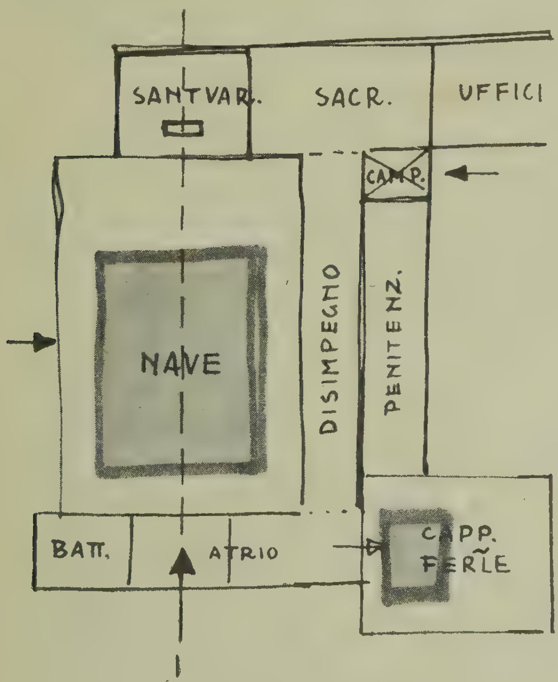
4. *Il problema della predicazione*

E' stato già osservato su queste pagine che, se anche la Chiesa in senso assoluto non ha principalmente funzione di scuola oggi possiamo sicuramente dire che tale funzione è particolarmente importante, che perciò nel progettare e costruire una chiesa oggi è assolutamente necessario tenere presente questo compito cui essa deve servire. E' questo un argomento pratico assai forte per sconsigliare la chiesa rotonda con l'altare centrale, dato che sarebbe assurdo sia porre il predicatore in mezzo all'assemblea così da volgere le spalle a metà di essa ed a trovarsi di fronte solo uno spicchio della platea anulare, sia di collocarlo alla periferia di essa, obbligando una metà dei fedeli stessi a volgere le spalle all'altare.

V'è inoltre la predicazione viva fatta dal dialogo che a tratti si svolge tra il sacerdote e i fedeli durante la Santa Messa e che esige che il pubblico sia tutto da una stessa parte in rapporto al celebrante che ad esso si volge.

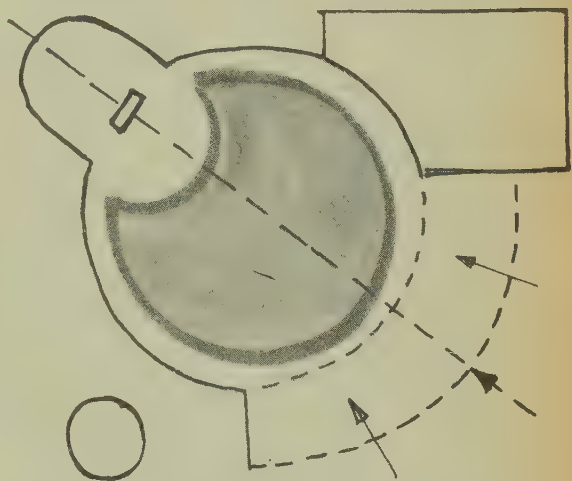
5. *L'asimmetria liturgica*

Abbiamo indicato nel primo argomento le leggi fondamentali di simmetria dell'azione liturgica, ma è un errore assai diffuso ritenere che liturgicamente la chiesa debba essere perfettamente simmetrica sia nel complesso che in tutti i suoi particolari. Questo pregiudizio è talmente radicato che noi vediamo sacrificare ad esso anche ingenti somme impiegate per edificare talora proprio per sola esigenza di simmetria, cappelle, altari, ambulacri, navate, campanili e sacrestie in edizione superflua, oltre cioè a quelli veramente necessari ed utili.



Ebbene, ritengo di dover negare la validità di tale preconcetto, ed affermo anzi che la liturgia stessa apre la possibilità di asimmetria parziale.

Pensiamo all'antica chiesa orientata: il suo asse longitudinale va da est ad ovest, le pareti maggiori della navata sono esposte l'una a mezzogiorno, verso la massima luce, l'altra a settentrione, verso le « tebre » e le intemperie: nell'antica basilica di S. Pietro a Civate il prudente architetto ha aperto sul lato settentrionale una metà solamente delle finestre che ha



L'innesto di altri ambienti nel vano circolare costringe a forme inusitate, scomode e dispendiose.

aperte a mezzogiorno, e a mille anni di distanza bisogna dargli ragione: sul fianco settentrionale gli affreschi portano i segni maggiori del tempo. Era diffuso questo sistema? non saprei dare una risposta, comunque fossero anche in egual numero le finestre su ambo i lati, è ovvio che la maggior quantità di luce viene sempre da mezzogiorno: nasce così l'usanza, e ne è teste Alcuino, prima in Gallia e poi genralizzatasi, di cantare il vangelo stando rivolti verso settentrione, « contra eum, qui semper Spiritui Sancto contrarium existit »: il demonio.

Del resto già l'uso invalso fin dal III secolo di orientare le chiese portava come risultato l'asimmetria della luce nella chiesa, che a seconda dell'architettura poteva avere maggiore o minore rilievo; oggi tale asimmetria, con la nuova concezione luministica ha una notevole importanza e ci offre la stupenda occasione di rinnovare la significazione simbolica del settentrione, anche là dove la chiesa per ovvie ragioni non può essere orientata. Anzichè l'insulsa usanza di creare diaframmi luminosi sullo sfondo dell'altare maggiore, si adotti il parito di una grande vetrata laterale che funga da « mezzogiorno », di fronte alla spessa cortina dal muro di « settentrione ».

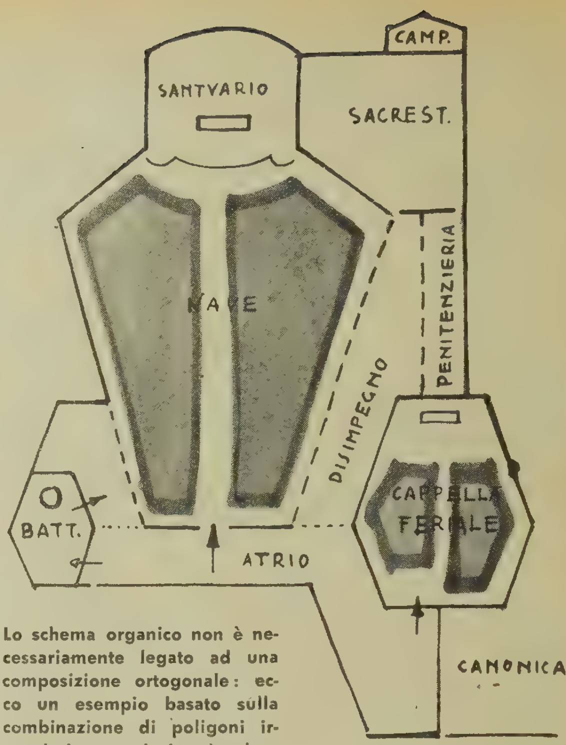
Ma v'è nella chiesa moderna la necessità di un'altra asimmetria, l'abolizione cioè di una delle navate laterali, già ridotte a semplici ambulacri di disimpegno tra i servizi che fanno capo agli ingressi di facciata

Schema distributivo come nasce da una concezione organica in cui ogni elemento della composizione si modella secondo la doppia funzione che deve compiere in sè e in relazione alle altre parti.

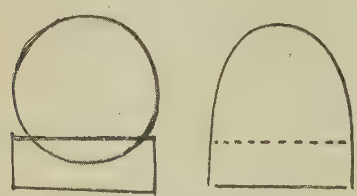
(battistero, penitenzierie, cappella feriale, talora anche il campanile) e la sacrestia che sarà sempre nei pressi dell'altare maggiore con gli annessi ufficio e archivio.

L'una e l'altra esigenza di dissimmetria non si vede come possano essere armoniosamente rispettate nel caso di una chiesa a pianta circolare, e questa volta indipendentemente dalla posizione (centrale o periferica) dell'altare maggiore, dato che tale forma è basata su una legge geometrica di perfetta simmetria su infiniti diametri. Non è consono alle leggi compositive dell'architettura partire da una forma rigidamente geometrica senza poi dedurne tutte le conseguenze, sfruttarne tutte le possibilità con logica consequenziale. Da questo punto di vista troviamo opportuna la formazione circolare per un mercato coperto, per un serbatoio, per un circo (con le debite aggiunte: ingressi, biglietteria, ecc.) ma non per un albergo, per un teatro, per una chiesa, ove il cerchio dovrebbe comporsi con altre figure geometriche corrispondenti ai vari indispensabili annessi e servizi. Non per nulla in antico la forma circolare fu spessissimo temperata da soluzioni poligonali come nel tanto citato esempio di S. Vitale a Ravenna ove tuttavia la sala poligonale centrale e il complesso del santuario non si succedono come parti di un unico discorso ma come forme che si intersecano, rimanendo l'una all'altra indifferenti.

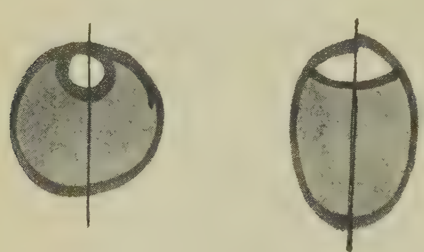
Penseremmo per esempio che sotto l'influsso dei successivi innesti delle altre parti della chiesa, il nucleo ipoteticamente supposto circolare di essa, venga trasformandosi pressapoco secondo una logica di cui diama nei grafici un sintetico esempio.



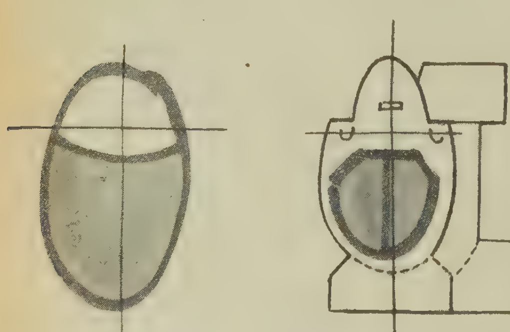
Lo schema organico non è necessariamente legato ad una composizione ortogonale: ecco un esempio basato sulla combinazione di poligoni irregolari con cui si può talora raggiungere una superiore funzionalità impostando forme del tutto nuove.



Influenzato dall'innesto di un rettangolo, il cerchio si trasforma logicamente in una conica aperta.



Influenzato da un diametro principale il cerchio si trasforma logicamente in elisse.



La presenza dell'asse trasverso porta ad una prima segmentazione dell'asse longitudinale, con o senza aggiunta di transetto.

6. La prova della tradizione

Si sente dire tra l'altro che la chiesa circolare sia suffragata dalla più antica tradizione. Lo metto seriamente in dubbio. Basterebbe infatti fare la più banale statistica in base alle chiese anche antiche che ognuno conosce.

Le « Costituzioni Apostoliche » (sec. IV, Siria) così insegnavano: « Aedes (ecclesia) *sit oblunga,* ad orientem versus, *navi similis* », le espressioni sono assai chiare e non lasciano dubbio alcuno. Contro di esse tuttavia stanno i fatti di alcune chiese assai antiche di forma circolare. Ma perchè non domandarsi quale ne sia stata l'origine, quale la funzione, quali le esperienze negative del loro servizio? Obiettivamente alcune di esse sono sorte da costruzioni termali o da templi pagani (S. Angelo a Perugia?), altre ebbero funzione prettamente funeraria: erano cioè mausolei (S. Costanza a Roma) altre soprattutto furono dei battisteri (batt. del Laterano).

Ad ogni modo vale domandarsi se dei casi sporadici costituiscono una tradizione e se ogni tradizione, o ogni uso del passato merita di essere ripristinato,

Pare che la mania della chiesa rotonda nasca da presupposti urbanistici, dal desiderio cioè di fare della chiesa il centro di un quartiere, di aprirla verso tutte le strade, priva di una facciata e di un retro. L'intenzione è buona senza dubbio, ma è davvero sufficiente ad avallare una subordinazione dell'interno di una architettura così importante ad una funzione spettacolare? Non sarebbe più giusto e logico far convergere il quartiere verso il sagrato e conservare alla chiesa la sua indipendenza e la sua funzionalità interna?

Non si può escludere che il problema urbanistico abbia la sua importanza, ma mi pare che valga la pena di mettere avanti queste osservazioni affinchè per risolverlo, non si abbia a pregiudicare la soluzione degli altri problemi relativi alla progettazione della chiesa oggi.

VALERIO VIGORELLI

Teatro Sacro

Il teatro Missionario alla Pro Civitate Christiana in Assisi

In precedente numero si è parlato sull'esito del Concorso per il teatro missionario della Pro Civitate Christiana in Assisi. Parla ora sulla sperimentata validità drammatica dei testi presentati ai Corsisti in occasione del XIII Corso di Studi Cristiani non è semplice.

Innanzi tutto vorrei considerare la rappresentazione dei tre testi vincenti (mezzo milione ciascuno): un saggio, per la incompletezza dei mezzi scenici ed inadeguatezza d'ambiente.

Sono stati presentati al pubblico dal regista Orazio Costa con la partecipazione degli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica « Silvio D'Amico » e l'attrice Elsa Polverosi.

Convien premettere che il repentino adattamento al chiuso nella romanica chiesa di S. Pietro ha modificato, penso, non poco la sintesi uditivo-visiva mentre avrebbe potuto, tempo permettendolo, meglio esplicarsi nel teatro giardino della Cittadella.

Anche le musiche originali del M.o Bruno Nicolai con la partecipazione del Coro dell'Accademia di Santa Cecilia e del Coro Polifonico Romano non hanno trovato in S. Pietro le condizioni ideali.

Questo teatro, concepito per il popolo, si mantiene tuttavia in un linguaggio altamente intellettuale. Soprattutto *l'« Asilo »* di Pier Luigi Bono s'è dimosrato il più manchevole di possibilità suggestive per una coralità di moltitudine. Troppa ricerca dialettica affatica l'attenzione e qui in Assisi il pubblico non è, o solo in minima parte, quello che i Volontari vedono adunarsi sulle piazze durante una Missione.

Più snodati per un'efficace azione teatrale si sono dimostrati la *« Via di Emmaus »* di Brunelda Danesi Bischi e *« Iuxta Crucem »* di Emo Marconi.

Azione teatrale che riposa su intrinseco valore poetico. Infatti ciò che attrae l'attenzione del pubblico e schiude gli animi a sentire il significato profondo del messaggio cristiano è la poesia, il magistero dell'arte che dà vita ai concetti.

Non vi è logica che scuota le anime! Forza acquistano i concetti soltanto se si esprimono nel linguaggio del cuore.

Mi sia concessa una parentesi. Se « Processo a Gesù » di Diego Fabbri suscitò tante discussioni con giudizi estremi positivi e negativi si deve soprattutto alla manchevolezza del messaggio poetico. Discussioni retoriche non giungono al profondo del cuore.

Vi è di più. La forza espressiva che investe lo spettatore ed effonde la virtù di un sentimento sacro sprigiona da ogni valore artistico. Sprigiona eloquenza la voce, la mimica, l'atteggiamento della figura, il linguaggio scenico dell'architettura, del costume, delle luci, niuna cosa rimane muta e non responsabile di espressione!

Purtroppo la poesia del testo drammatico della « Via di Emmaus » é « Iuxta Crucem » in particolare non hanno trovato sufficiente conforto, valido appoggio nei mezzi scenici. Ad esempio: perchè il Coro degli Angeli, composto da giovanette allieve dell'Accademia ci è apparso in veste di chierichetti con le cotte di pizzo inamidato? Non sarebbe stato bene, per una più riuscita coralità d'espressione scenica, che quelle giovani indossassero una veste più cadente che giova a snellire anzichè ingoffare la figura? Con un po' di accortezza nella scelta dei colori (sempre fondi) si sarebbe potuto ovviare la monotonia.

Sorvolo su altri necessari ritocchi scenici e del costume pensando trattarsi di presentazione saggio e formulo l'augurio, per me ed i Corsisti che ritorneranno ad Assisi, di poter vedere ripresentati i suddetti atti unici nel loro pieno vigore espressivo.

E' teatro novizio ma con sicuro domani.

R. MISCHI DE VOLPI

Recensioni e libri ricevuti

GENEVIEVE DUHAMELET: *Les augustines du Saint-Coeur de Marie.*

S. E. il Card. Feltin, arcivescovo di Parigi, ha voluto ingemmare questo libro di una lettera di introduzione.

Rivolgendosi alla Reverenda Madre generale, Sua Eminenza dichiara: « Nella durata delle sue numerose difficoltà e prove, la vostra famiglia religiosa ha saputo mantenere e sviluppare l'ideale della fondatrice: in una profonda abnegazione ispirata dall'amore, mettersi totalmente al servizio del Cristo nelle sue membra malate e consacrarsi così alle opere di Marta conservando lo spirito di Maria ». Non si saprebbe meglio definire questa Congregazione. La Fondatrice, Madre Sainte Angèle, arrivò a Parigi alla fine dell'anno 1827 con tutta la sua comunità. Da più di cento anni le Agostiniane servirono l'Ospedale maggiore di Saumur. Se si riguarda il passato, si può seguire la loro emigrazione da Orléans (dove avevano ricevuto le costituzioni dell'Ospedale maggiore di Parigi nel 1531) fino a Tours, poi a Saumur. Ma in quest'anno 1827, si volta pagina. S'erano levate difficoltà tra la direzione laica dell'Ospedale e le religiose, e Madre Sainte Angele, e le sue figlie — sciame che cambia alveare — si istallarono a Parigi. Istallazione precaria e difficile.

Ma l'Arcivescovo di Parigi, Mons. de Quélen, aveva riconosciuto i rari meriti di Madre Sainte Angèle e fu allora una fondazione che le chiese: la prima clinica, la prima casa di riposo, l'una e l'altra destinata alla classe agiata. Grandi medici si interessarono dell'opera: i professori Péan, Velpeau, Nélation, il dottor Récamier...

La tradizione è fissata, e al giorno d'oggi le cliniche delle Agostiniane del Sacro Cuore di Maria beneficiano delle tecniche più moderne al servizio dei più eminenti esperti. La formazione delle congregazioni costituisce sempre una bella storia e talvolta una storia favolosa e pittoresca. Al suo pensiero, strettamente informativo, Geneviève Duhamelet congiunge, in questo libro (il settimo che dedica ad una Congregazione) lo stile più vivace e la più autentica emozione.

ALBERT NIEDERNEJER (Dr. Prof.): *Compendio di medicina pastorale* - Ed. Marietti - 11 x 16 - pp. 695 - rilegato con sopracoperta - L. 1.800.

La traduzione della terza edizione, contemporanea ad altre edizioni nelle lingue europee, ci fa conoscere questo compendio delle opere scintifiche sulla medicina pastorale per « renderne accessibili le idee ad una cerchia più vasta di lettori ».

La convergenza di idee fra medicina pastorale e medicina scientifica risolve il concetto universale della medicina della persona umana o psicosomatica. Il teologo e il medico possono e devono intendersi e collaborare nei rispettivi campi per la soluzione del complesso problema.

Il libro è assai utile specialmente all'educatore.

A. EHL: *Direzione spirituale delle religiose* - Ed. Marietti - 15 x 21 - pp. 332 - L. 1.200.

Manuale che sviluppa con ampiezza l'aspetto ascetico e pastorale e sintetizza in una casistica chiara. un'esperienza da buon maestro, basata su principi sicuri del dogma, dell'ascetica e del diritto canonico. Guida di orientamento per la direzione spirituale indispensabile ai sacerdoti, ai direttori di spirito e alle superiore delle religiose.

OFFICIUM PARVUM B. M. in rosso e nero - Testo solo latino - Ed. Marietti 13 x 8,5 - pp. 375 - legato in semplice pelle nera, taglio rosso - L. 1.100.

Lercaro Em. Card. Giacomo (Arcivescovo di Bologna) *A Messa, figlioli!* (Direttorio liturgico per la partecipazione attiva dei fedeli alla Santa Messa letta). Bologna - Ufficio Tecnico organizzativo Arcivescovile - 200 pagine - artistica copertina viplata - 8 tavole f. t. - L. 600.

Profonda cultura teologica e liturgica, eccezionale esperienza pastorale, musica ed arte, al servizio del popolo per dischiudere i tesori della S. Messa!

Questa appare la sintesi esatta del Direttorio del Cardinale Lercaro, uno dei frutti più attesi e più cospicui della IV Settimana di Liturgia Pastorale (Bologna, 18-25 settembre).

Il rigore teologico dell'Opera si fonde con una impareggiabile arte penetrativa, che ne fa una autentica chiave per entrare nel cuore dei fedeli.

Tutti i momenti della Santa Messa sono illuminati di una luce alta e serena che discopre la trascendente grandezza del Sacrificio Eucaristico.

Angelo Raule *Le Chiese di S. Stefano in Bologna* con 24 tavole nel testo - Arnaldo Vanni Editore - Bologna 1955 - formato 16 per 12 - pagg. 64 - L. 280.

Non mai abbastanza incoraggiate le imprese come questa di valorizzare storia e arte di complessi monumentali così importanti mediante piccole ed eleganti guide fatte con serietà di studio e fedeltà di buone riproduzioni. Il visitatore affrettato ma amante delle cose d'arte, troverà volentieri sul suo passaggio l'ausilio di libretti come questi che gli permetteranno, nella pace dello studio di approfondire l'apporto culturale di una gita artistica. Ben venga dunque una serie feconda di questi volumetti sui monumenti bolognesi, e l'esempio sia seguito anche nelle altre città d'Italia.

Lodovico Pagliaghi - *La vita, le opere, la casa, le raccolte, a cura della fondazione di Lodovico Pagliaghi.* Milano 1955 - formato 21,5 per 16 - pagg. 42 e una quarantina di tavole f. t.

Presentare la figura di un artista rinomato e valente che rivisse in sé il complesso mondo dell'Ottocento artistico nelle sue tradizioni classiche e romantiche. attraverso la documentazione delle opere da lui raccolte e da lui create è stato l'intento di questo volumetto che la Biblioteca Ambrosiana e la Fondazione Pagliaghi hanno redatto come atto di riconoscenza all'amico e al mecenate.

La pubblicazione è nel contempo guida informata e affettuosa alla visita di quel piccolo centro d'arte in cui si è trasformata la dimora dell'artista sul sacro monte di Varese.

Cristo nel mondo 1954 *a cura dell'Osservatorio Cristiano* - Assisi - pagg. 450 e diverse tavole f. t. - formato 19 per 14.

E' un vero annuario di vita cattolica, quello che con questo titolo pubblica ormai ogni anno la Pro Civitate Christiana di Assisi. Compendio delle rubriche pubblicate sulla Rocca integrate con apporto di materiale inedito. Il volume del 1954 ci dà una documentazione sullo svolgimento dello straordinario anno mariano in tutto il mondo cattolico. Ad essa seguono le voci trattate anche nel precedente volume che fu il primo. Auguriamo sinceramente agli iniziatori di continuare questa bellissima opera che porta ai cattolici italiani il respiro di tutta la Chiesa, rendendo più percepibile quella mistica unità che i figli di Dio costituiscono anche al di là delle frontiere e delle distanze per molti ancor troppo grandi.

Claudio Buttafava - *L'architettura Rilevata* - Introduzione allo studio del rilievo dei monumenti - Libreria Salto - Milano 1953 - formato 25 per 17 - pagg. 80 - illustrato.

Il sottotitolo dice l'ambito e la finalità dell'opera nata dall'esperienza scolastica di un architetto che si trova a indirizzare nella complessa disciplina del rilievo degli studenti affatto privi dell'ausilio di un testo. E' vero che il rilievo architettonico non è una disciplina teorica ed astratta, tuttavia questo manualetto lascia intravvedere quante cose si potrebbero pure condensare in un utile insegnamento, che da sole formerebbero un bagaglio interessante ed utile alla formazione non solo tecnica di un buon disegnatore. Per questo ci auguriamo che l'autore voglia continuare la sua fatica e riprendere gli argomenti trattati e sviluppati in un vero e proprio trattato.

Musica Sacra

Messa da Requiem di Giuseppe Verdi

Solisti: Gigli, Caniglia, Stignani, Pinza.

Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma,
direttore TULLIO SERAFIN, maestro del Coro Giuseppe Conca.

QALP 10016/17

Messa da Requiem di Giuseppe Verdi

Solisti: Di Stefano, Schwarzkopf, Dominguez, Siepi.

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala,
direttore VICTOR DE SABATA, maestro del Coro Vittore Veneziani.

33 QCX 10104/5

Messa in Si minore di Johann Sebastian Bach

Solisti: Schwarzkopf, Höffgen, Gedda, Rehfuss.

Orchestra e Coro della Società Amici della musica di Vienna,
direttore HERBERT von KARAJAN.

33 QCX 10055/57

Requiem in Do minore di Luigi Cherubini

Orchestra Stabile e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia.

direttore CARLO MARIA GIULINI, direttore del coro

33 QCX 10045

Messia di Georg Friedrich Handl - Oratorio

Solisti: Morison, Thomas, Lewis, Walker.

The Liverpool Philharmonic Orchestra, dirett. Sir MALCOLM SARGENT.
Coro della "Huddersfield Cheral Society,, maestro del coro Herbert Bardgett.

33 QCX 10082/4

LA VOCE DEL PADRONE

DISCHI MICROSOLCO

LA VOCE DEL PADRONE • COLUMBIA

Columbia

SAN MARTINO su cartone del pittore GIORGIO GALLINGANI eseguita



FONTA
ARTE
MILA